Luigi Provero

DALLA GUERRA ALLA PACE. L'ARAZZO DI BAYEUX E LA CONQUISTA NORMANNA DELL'INGHILTERRA (SECOLO XI)

Luigi Provero

Dalla guerra alla pace. L'Arazzo di Bayeux e la conquista normanna dell'Inghilterra (secolo XI)

Firenze University Press
2020

Indice

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Luigi Provero, *Dalla guerra alla pace. L'Arazzo di Bayeux e la conquista normanna dell'Inghilterra (secolo XI)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-6079 (online), ISBN 978-88-5518-244-7 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-244-7

Introduzione

L'Arazzo di Bayeux non è un arazzo e non è di Bayeux. Se infatti "Arazzo di Bayeux" ("Tapisserie", "Tapestry") è la definizione comunemente accettata per quest'opera, è doppiamente fuorviante: prima di tutto perché non si tratta di un arazzo, ma di un ricamo; e poi perché il suo legame con Bayeux è attestato con certezza solo alla fine del medioevo, quattro secoli dopo la sua realizzazione, ed è quanto mai incerto per il periodo precedente. Ma se la prima affermazione è accettata da tutti, la seconda è ben più controversa.

Non un arazzo, ma una tela ricamata, che solo per una consolidata abitudine è chiamata "arazzo", dato che l'arazzo e il ricamo sono due tecniche completamente diverse; se quindi nel titolo del libro ho conservato il nome di "Arazzo di Bayeux", che rende di fatto riconoscibile l'oggetto, nel testo parlerò di ricamo[1]. Un'opera enorme, di 68 metri di lunghezza e 50 centimetri di altezza, esito della cucitura di nove pezze di lunghezza diversa, da 2 metri e mezzo fino a quasi 14 metri. Su questa tela le immagini sono state prodotte tramite un ricamo in filo di lana a 10 colori, che integra diversi tipi di punti; una rappresentazione ampia e articolata, che comprende 627 persone (di cui solo 3 donne), 33 edifici, 32 navi e 738 animali[2]. Un'opera enorme quindi, ma fatta per essere osservata da vicino: la dimensione delle singole figure e delle didascalie fa sì che solo uno spettatore molto vicino alla tela possa seguirne la narrazione. Ed è infine un'opera relativamente modesta, che evita l'ostentazione del lusso: le figure, ricamate in filo di lana, spiccano su un fondo neutro, del tutto privo di decorazioni in oro, seta o pietre preziose, come era invece probabilmente prassi per i ricami contem-

[1] In linea con quanto hanno proposto molti studiosi recenti, ad esempio Carson Pastan, White, *The Bayeux Tapestry*, p. XVIII; *La Tapisserie de Bayeux: l'art de broder l'Histoire*.
[2] Lewis, *Identity and status*, p. 100.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Luigi Provero, *Dalla guerra alla pace. L'Arazzo di Bayeux e la conquista normanna dell'Inghilterra (secolo XI)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-6079 (online), ISBN 978-88-5518-244-7 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-244-7

poranei. Queste scelte decorative ci aiuteranno a comprendere contesto e finalità della produzione del ricamo[3].

La tela nel corso dei secoli è stata più volte danneggiata e riparata, tanto che, oltre ad alcune integrazioni del ricamo, sono stati individuati ben 518 toppe e 120 rammendi. In particolare gli interventi ottocenteschi sono stati probabilmente importanti, fino a distorcere la nostra percezione di particolari talvolta significativi: in attesa di una corretta edizione scientifica del ricamo, che metta pienamente in luce gli interventi di età moderna, dovremo muoverci sull'opera com'è adesso, con le dovute cautele e soprattutto evidenziando i punti in cui gli studi già ci consentono di riconoscere i restauri e le integrazioni[4].

Quanto al legame con Bayeux, dovremo arrivarci al termine di un lungo percorso: se infatti dati tecnici e figurativi collocano con buona sicurezza la sua produzione dall'altra parte della Manica, a Canterbury, solo l'analisi dei contenuti e delle scelte politiche del ricamo ci aiuterà a porre il ricamo nel suo contesto, a definire i suoi legami con Bayeux e il suo vescovo, ma anche con Canterbury e la sua abbazia di Saint Augustine. Il ricamo narra infatti una grande vicenda che unisce Francia e Inghilterra, la conquista del regno inglese da parte del duca Guglielmo di Normandia nell'autunno del 1066, con la sconfitta e la morte del re Harold nella battaglia di Hastings, il 14 ottobre.

Questi avvenimenti sono un momento chiave nella storia inglese, e la battaglia di Hastings è una delle poche date che qualunque Inglese dovrebbe conoscere; al contempo il ricamo di Bayeux è uno dei più noti repertori iconografici del medioevo europeo, le cui scene sono riprodotte in centinaia di libri, copertine e oggetti che vogliono evocare l'età medievale. Una conoscenza più o meno superficiale del ricamo è quindi assai diffusa, ed è enorme anche la mole degli studi: una recente rassegna bibliografica ha potuto elencare più di mille studi prodotti tra il XVIII secolo e l'inizio del XXI, soprattutto in ambito francese e anglosassone[5]. Il ricamo è un grande racconto, prodotto con perizia a ridosso degli avvenimenti, è uno squarcio incomparabile sulla politica, sui cerimoniali ma anche sulla vita quotidiana degli uomini del secolo XI. Questo ha permesso di studiarlo in molti modi diversi: si è discusso dell'origine del ricamo, dei suoi committenti, delle sue finalità, della sua destinazione; ma discussioni accese hanno riguardato anche aspetti ben più specifici, dalle rappresentazioni architettoniche ai gesti, dalle tattiche militari alle navi.

[3] Lewis, *The Rethoric of Power*, p. 7; Hicks, *The Bayeux Tapestry*, p. 54; oltre, cap. 7, nota 5, per alcune implicazioni di queste caratteristiche del ricamo.

[4] Per tutto ciò Brown, *The Bayeux Tapestry. Bayeux*, pp. XVII-XIX; *La Tapisserie de Bayeux: l'art de broder l'Histoire*, pp. 65-123 (per la più ampia presentazione delle indagini condotte tra 1982 e 1983); Hull, *La Tapisserie de Bayeux*, p. 384; Verney, Berthelot, Daret, Chauveau, Buard, Roger, Binet, *Redocumentariser la Tapisserie de Bayeux*.

[5] Per un quadro complessivo degli studi, rimando alle rassegne storiografiche e alle ampie bibliografie proposte in Brown, *The Bayeux Tapestry. Bayeux*; più brevemente, delineano le principali linee di studio dal dopoguerra all'inizio del secolo XXI, Foys, Overbey, Terkla, *Introduction: Fifty years of (Re)Producing the Bayeux Tapestry*. Ben diversa la realtà italiana: se immagini del ricamo compaiono in decine di manuali scolastici, di fatto è pressoché assente sia nella ricerca sia nella divulgazione.

Questi numerosissimi studi hanno permesso di delineare con sicurezza alcuni dati fondamentali: il ricamo fu prodotto nell'abbazia di Saint Augustine di Canterbury non molti anni dopo gli eventi, probabilmente in base a una committenza di Oddone vescovo di Bayeux (e fratellastro del duca Guglielmo), non tanto per celebrare le imprese del duca, ma piuttosto per affermare la legittimità del dominio normanno sull'Inghilterra, contemperata però dall'onore reso all'ultimo re anglosassone, Harold. Non sappiamo invece quale dovesse essere la collocazione originaria del ricamo: non solo il luogo specifico in cui fu esposto, ma neppure il tipo di edificio a cui era destinato (cattedrale, monastero, palazzo nobiliare)[6].

In tutto ciò, alcune domande e alcune risposte mancano, in particolare per quanto riguarda il rapporto tra il ricamo e le fonti contemporanee. Non sono mancati i confronti con altre fonti: molti studi si sono anzi fondati su un'attenta comparazione tra il ricamo e i cronisti normanni e inglesi degli ultimi decenni del secolo XI, per cogliere convergenze e divergenze tra i diversi racconti, cioè soprattutto per comprendere se il ricamo fosse un'opera di parte normanna o inglese. Ciò che manca è una riflessione diversa, sulla cultura politica espressa nell'opera: è indubbio che il ricamo sia una narrazione delle imprese di Guglielmo, un tentativo di conciliazione tra Inglesi e Normanni e in parte un'esaltazione del ruolo di Oddone di Bayeux; ma è anche l'espressione di una serie di ideali politici e modelli di ordine, una lettura e una valutazione del sistema di potere contemporaneo, organizzato attorno al regno e fondato sulla preminenza aristocratica e sul valore dei legami personali. In altri termini, l'opera esprime riflessioni e ideali politici, così come fanno molte altre fonti più o meno coeve, ma questo parallelismo e le differenze tra il ricamo e le fonti contemporanee hanno trovato poco spazio negli studi: l'eccezionalità del ricamo sembra in qualche misura aver frenato la sua integrazione con altri testi vicini nel tempo, che testimoniano riflessioni in parte affini.

Questa estraneità del ricamo di Bayeux ai più ampi dibattiti sulle culture politiche del secolo XI emerge con particolare evidenza se si considera un aspetto specifico, ovvero la convergenza dei tre ordini della società a sostegno del potere regio. Tra secolo X e XI si affermò infatti in Inghilterra e nel nord della Francia un modello ideale di società fondato sulla convergenza dei tre ordini sociali – i combattenti, gli uomini di religione e i lavoratori – la cui funzione era di aiutarsi a vicenda (ognuno con le proprie capacità di protezione, preghiera e sostentamento materiale) e di convergere a sostegno del potere regio. Il ricamo contiene un'importante rappresentazione di questo ideale del potere regio come punto di convergenza dei tre corpi sociali: una volta incoronato, re Harold è rappresentato in trono, con l'aristocrazia militare da un lato e l'arcivescovo di Canterbury dall'altro; all'esterno del palazzo il resto della società, ovvero cinque personaggi privi di specifici segni di status, volti verso la sala del trono. Così, nel momento della celebrazione del potere del re, i tre ordini della

[6] Per tutto ciò oltre, cap. 7.

società si raccolgono attorno a lui. È un'iconografia che non può sorprenderci nell'Inghilterra di questi decenni, un contesto in cui l'ideale dei tre ordini è visto prima di tutto come fondamento del potere regio. Questa attenzione della cultura politica inglese per l'ideologia trifunzionale è stata sottolineata da Georges Duby (impegnato ad analizzare soprattutto le evoluzioni specificamente francesi di questo modello tra il secolo XI e il XIII), e così anche da Ottavia Niccoli (nel suo studio sulle rappresentazioni pittoriche dell'ideologia tripartita, soprattutto in età moderna). Eppure nessuno dei due fa alcun cenno a questa scena del ricamo di Bayeux, che pure difficilmente poteva restare ignota a uno studioso del medioevo a raggio amplissimo come era Duby, né a una studiosa delle rappresentazioni artistiche degli ideali sociali, come Niccoli[7].

È come se gli studi sul ricamo fossero un mondo a parte: chi lo ha studiato, ha considerato poco o nulla le sue connessioni con le riflessioni politiche contemporanee; chi ha studiato questi modelli politici, ha trascurato il ricamo. Questa è invece la strada che intendo percorrere in questo volume: collegare l'eccezionalità del ricamo alla sua normalità. Da un lato si tratta di considerare le sue caratteristiche specifiche, le sue scelte narrative e iconografiche, ovvero la sua eccezionalità; dall'altro lato vedere nel ricamo uno dei numerosi testi – e uso ovviamente "testi" in un'accezione assai ampia – che nel secolo XI ci narrano le vicende del potere per esprimere un ideale, definire il mondo politico com'è e come dovrebbe essere. È ovviamente giusto interrogarsi sull'immagine di Harold e di Guglielmo, chiedersi come si schierino gli autori del ricamo nella contrapposizione tra Normanni e Inglesi; ma occorre andare oltre, cercare di capire che cosa essi pensassero del mondo e del potere. Per questa via, il ricamo di Bayeux potrà essere ricondotto a quella fitta trama di narrazioni storiche scritte nel secolo XI, che sono per noi una preziosa testimonianza non solo dello svolgersi degli eventi, ma di come i contemporanei pensavano a questi eventi.

Ci si potrebbe aspettare che un libro come questo inizi con una discussione sul luogo di produzione, il contesto, l'autore, il committente. Non può essere così. Di fatto sul ricamo e sulla sua produzione non abbiamo alcuna fonte che non sia il ricamo stesso, ed è in base alle sue strutture narrative e alle sue scelte ideologiche che possiamo arrivare a una ricostruzione credibile dei processi che hanno portato alla sua creazione. Come vedremo, l'opera nasce dalla collaborazione tra il vescovo Oddone di Bayeux e i monaci di Saint Augustine di Canterbury, in un'operazione articolata in cui si possono distinguere tre livelli – la committenza, l'ideazione e l'effettiva produzione – ma è incerto (e sarà oggetto di riflessione nell'ultimo capitolo) attribuire ogni intervento a uno specifico attore. Una chiara distinzione tra i committenti e gli ideatori del ricamo non può essere una premessa, ma al più un risultato dell'indagine.

[7] Duby, *Lo specchio del feudalesimo*, pp. 127-141; Niccoli, *I sacerdoti, i guerrieri, i contadini*, pp. 9-14. Sottolinea l'efficacia di questa scena come rappresentazione dei tre ordini Levy, *Les trois fonctions du rhytme narratif*, pp. 339-342. Si veda più ampiamente oltre, cap. 3, par. 2.

Si pone quindi un problema lessicale che ha qualche rilievo metodologico: come riferirsi nel corso del testo a chi ha prodotto il ricamo? Nell'incertezza sul peso e l'incidenza che possono aver avuto committenti, disegnatori e ricamatori, la via più semplice è quella di parlare di "autore", termine da intendere in un'accezione ampia, a indicare chi ha deciso quale struttura narrativa seguire, quali fatti rappresentare, in quali forme etc. "Autore" o "autori", perché di fatto sono operazioni (la struttura narrativa, il disegno delle scene, alcuni dettagli molto rilevanti...) che possono essere attribuite a diverse persone. Alla conclusione della ricerca tenterò di individuare questi autori e di distinguere le responsabilità delle diverse persone coinvolte, sulla base dei pochi dati esterni e soprattutto delle implicazioni politiche e ideologiche che emergono dallo stesso ricamo.

Per giungere a queste conclusioni, procederò in tre fasi: prima il racconto e i suoi protagonisti; poi l'immaginario sociale e politico; infine l'inserimento del ricamo nella cultura politica del secolo XI e quindi – sulla base di tutto ciò – i percorsi della sua produzione.

Il primo punto da chiarire sarà la struttura narrativa dell'opera (cap. 1), che ci permetterà poi – nei capitoli successivi – di collocare le singole immagini nel loro contesto. Dopo la narrazione, i protagonisti. Il ricamo è prima di tutto il confronto tra due personaggi – Guglielmo e Harold – e a loro due deve quindi essere dedicata la prima analisi (cap. 2): come sono rappresentati, quali elogi e quali accuse il ricamo muove ai due aspiranti al trono? E dietro di loro: ci troviamo di fronte a una netta distinzione, o addirittura a una contrapposizione agonistica tra i due popoli? Il confronto tra Guglielmo e Harold (e tra Normanni e Inglesi) è il nucleo del messaggio espresso nell'opera, e attorno a questo si sono scontrate generazioni di studiosi, tra chi ha visto nell'opera un'esaltazione della conquista normanna, chi una celebrazione nostalgica del regno anglosassone, chi un tentativo di sintesi e di superamento delle contrapposizioni.

Ma il mio intento è quello di andare oltre, passare a un altro livello, vedere nel ricamo il portatore di una cultura politica e di un modello di convivenza non solo tra Normanni e Inglesi, ma tra aristocratici e monaci, re e poveri. Occorre quindi partire dal re (cap. 3), centrale nella struttura politica inglese e centrale nella narrazione proposta dal ricamo. Attorno al re, centinaia di uomini (e pochissime donne), che agiscono nei modi più vari, ma che prima di tutto sono rappresentati con vestiti, oggetti ed edifici che ne qualificano lo status; al contempo, l'agire di questi uomini è fatto di una serie di gesti densi di significato, veri e propri cerimoniali politici che definiscono gerarchie, rapporti e obbligazioni, comportamenti leciti e illeciti (cap. 4). Tra questi cerimoniali, assume un valore del tutto speciale il giuramento prestato da Harold a Guglielmo: è un giuramento sfuggente, di cui non è chiara la natura; ma è sicuramente un momento centrale, perché proprio attorno a questo giuramento, alla sua natura e alle sue implicazioni ruota la contrapposizione tra i sostenitori di Guglielmo e di Harold (cap. 5). Leggendo le implicazioni del giuramento ci rendiamo pienamente conto che gli autori del ricamo vanno al

di là della specifica opposizione tra Guglielmo e Harold, propongono un modello politico di valore più generale, il cui fondamento non può trovarsi nelle fedeltà dei laici, per la loro strutturale inaffidabilità.

A questo punto, prima di affrontare la questione complessa e controversa del luogo di produzione, dei committenti e degli autori dell'opera, si rende necessario un ulteriore passaggio, porre il ricamo all'interno di una rete di testi vicini nel tempo ma lontani nello spazio (cap. 6). Vediamo così che la profonda sfiducia nei confronti dell'aristocrazia militare, espressa nel ricamo, non è il modello dominante nella cultura monastica del secolo XI. Si tratta di un'elaborazione propria di questo specifico contesto: l'Inghilterra alla fine del secolo XI è una terra alla ricerca di una pacificazione dopo una guerra dolorosa; ma se altri testi inglesi e normanni elaborano il passato recente lanciando accuse allo spergiuro Harold o al tirannico Guglielmo, il ricamo sembra voler andare oltre e ripensare i fondamenti dell'ordine politico. È quindi un fatto di contesto, e di un contesto ben specifico: non solo l'Inghilterra, ma Canterbury, l'abbazia di Saint Augustine, il suo abate Scolland, gli ambienti che ruotano attorno alla regina Edith, vedova di Edoardo. Questo specifico contesto di nascita del ricamo assume così tutta la sua rilevanza ed è la questione con cui concludere il volume (cap. 7), una questione a cui possiamo dare una risposta articolata, grazie anche alle scelte che abbiamo visto emergere nei capitoli precedenti, andando a collocare la nascita del ricamo a Canterbury negli anni immediatamente successivi alla conquista, come espressione di un tentativo di sanare il conflitto nella prospettiva di una nuova convivenza tra Inglesi e Normanni e di una riaffermazione del potere regio.

Potremo allora ritornare al racconto, con una nuova prospettiva: nelle conclusioni del volume ripercorreremo il ricamo nella sua linearità narrativa, consapevoli delle sue ricche implicazioni culturali e ideologiche. Il ricamo potrà quindi rivelare la sua natura duplice, di racconto e di modello politico, o meglio di racconto funzionale a presentare un sistema di ideali politici. Ma è solo attraverso la scomposizione tematica dei capitoli centrali che il racconto del ricamo può assumere ai nostri occhi tutta questa ricchezza di significati.

Studiare il ricamo di Bayeux – anche se da un punto di vista ben specifico – significa imboccare decine di piste di ricerca diverse, tentare di tenere insieme fonti e studi quanto mai dispersi. Cosa che sarebbe ancor più difficile senza le indicazioni e i suggerimenti di amici che in diversi momenti mi hanno segnalato testi che si sono rivelati preziosi o che hanno voluto ascoltarmi parlare di Bayeux, del ricamo e dei suoi protagonisti: Enrico Artifoni, Maddalena Carli, Caterina Ciccopiedi, Fabrizio Crivello, Nicolangelo D'Acunto, Laurent Feller, Alessio Fiore, Edoardo Manarini, Marino Zabbia. E ovviamente, prima di tutti, la redazione di Reti Medievali, che ha condotto un'accurata e appassionata revisione del testo.

Ovviamente, sono l'unico responsabile di tutte le inesattezze contenute nel volume.

Parte prima.
La storia e i suoi attori

I. Una breve guerra per un grande cambiamento

Il memoriale di Bayeux, di fronte al cimitero di guerra inglese, celebra lo sbarco in Normandia del giugno 1944 con un'iscrizione che recita: «Nos a Gulielmo victi, victoris patriam liberavimus» («Noi, sconfitti da Guglielmo, abbiamo liberato la patria del vincitore»). Il trauma non sembra del tutto superato, l'invasione del 1066, quando il duca normanno Guglielmo conquistò l'Inghilterra, è rimasta a lungo una ferita aperta nella memoria inglese[1].

È una delle vicende più note del medioevo: nel gennaio 1066 morì il re Edoardo, senza lasciare eredi diretti; rivendicarono la corona – con vario fondamento, tra lontani legami parentali e designazioni da parte di Edoardo – il duca del Wessex Harold, il re di Norvegia Harald e il duca di Normandia Guglielmo. Il primo fu rapidamente incoronato re, ma nell'autunno subì gli attacchi quasi contemporanei degli altri due: sconfisse Harald a Stamford Bridge il 25 settembre, per essere però poi sconfitto e ucciso da Guglielmo ad Hastings il 14 ottobre. Quel che avvenne nel 1066 fu quindi un profondo riassetto dei quadri politici, con l'unione di Normandia e Inghilterra; ma fu anche un momento di rottura in senso più profondo, una fase di violenza che la società anglonormanna si impegnò negli anni successivi a rielaborare e superare, come ci mostrano pochi anni dopo le ordinanze emesse dai vescovi normanni, che imposero penitenze diverse a laici, chierici e monaci, a chi aveva combattuto «in magno proelio» e nella guerra, e a chi aveva proseguito nella violenza anche dopo l'incoronazione di Guglielmo[2].

[1] Bates, *1066: does the date still matter?*, pp. 445-446; lo stesso *Overlord Embroidery*, ricamo prodotto tra il 1968 e il 1973 a ricordare lo sbarco in Normandia, non fu solo ispirato dall'Arazzo di Bayeux, ma intendeva anche rappresentare una sorta di "reverse conquest", la vittoriosa conquista inglese della Normandia: Brown, *Cognate Imagery*, p. 149; Hicks, *The Bayeux Tapestry*, pp. 275-278.
[2] *Councils and Synods*, I.2, pp. 581-584, doc. 88 (p. 583 per la definizione «in magno proelio»).

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Luigi Provero, *Dalla guerra alla pace. L'Arazzo di Bayeux e la conquista normanna dell'Inghilterra (secolo XI)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-6079 (online), ISBN 978-88-5518-244-7 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-244-7

Per leggere il ricamo come testimonianza di un mondo e della sua cultura politica, dobbiamo quindi prima di tutto seguirne il percorso narrativo: le singole immagini su cui ci soffermeremo nei prossimi capitoli non sono mai rappresentazioni isolate, ma passaggi di un racconto, e in questo contesto assumono tutto il loro significato. È quindi necessario seguire le vicende di Harold e Guglielmo come ci vengono raccontate dal ricamo, in modo da situare le singole immagini nel flusso narrativo. Ma è corretta la definizione del ricamo come "racconto"[3]?

È una lunga striscia di stoffa ricamata, in cui gli eventi sono rappresentati da sinistra a destra in ordine cronologico (a parte due punti in cui l'ordine è invertito, come vedremo tra poco). La sua linearità lo rende quindi per molti versi assimilabile a un testo scritto: l'occhio segue la narrazione come la seguirebbe su un testo, lungo un ordine definito ed evidente. Qualcosa di simile a fregi come quello della Colonna Traiana, anche se, come vedremo, l'analogia è fuorviante, date le finalità profondamente diverse delle due opere.

Eppure l'analogia tra il ricamo e un testo richiede qualche cautela. Prima di tutto dobbiamo notare che il ricamo è spesso attento a collocare le azioni nei luoghi, ma è del tutto elusivo per quanto riguarda le indicazioni cronologiche: lo sviluppo sequenziale della rappresentazione indica in modo chiaro un prima e un dopo, ma nulla ci viene detto né del momento in cui si collocano i singoli eventi, né del tempo che intercorre tra l'uno e l'altro, e ogni cronologia deve essere ricostruita in riferimento ad altre fonti[4]. Al contempo la narrazione per immagini è accompagnata da un testo, una serie di didascalie che, per la loro brevità, si pongono in una funzione di integrazione e servizio rispetto al corpo centrale del racconto, costituito dalle immagini. Dall'integrazione di testo e immagini – che sono esito di un progetto unitario – derivò una varietà di livelli di accesso e comprensione dell'opera, nell'ovvia distinzione tra letterati e analfabeti, che trovavano forse una forma di incontro e mediazione in occasioni in cui la visione del ricamo era guidata da una sorta di voce recitante che declamava le didascalie, offrendo una comprensione diversa e più ricca[5]. Le didascalie – lo vedremo lungo tutto il volume – giocano con le immagini e con lo spettatore, chiarendo a tratti l'identità di luoghi e persone, qualificando alcuni gesti; ma spesso lasciano molto al non detto: tacciono le ragioni dei gesti, non riportano le parole pronunciate, non offrono alcuna indicazione di tempo. È un testo fatto tutto di nomi e di verbi, con pochissimi aggettivi e avverbi, e nessun giudizio.

[3] Una lettura in prospettiva pienamente narratologica è quella di Lewis, *The Rethoric of Power*.
[4] Si vedano le osservazioni di Lewis, *The Rethoric of Power*, pp. 40 e 75.
[5] Gameson, *The Origin, Art, and Message*, pp. 185-186; Bouet, *La Tapisserie de Bayeux*, p. 206 (per l'integrazione compositiva di immagini e testo; per un'eccezione significativa, si veda oltre, cap. 4, nota 61); Bédat, Girault-Kurtzeman, *Étude technique*, p. 96 (per le analisi del retro del ricamo che mostrano come immagini e scritte siano state realizzate contestualmente); Lewis, *The Rhetoric of Power*, pp. 10-13; Brilliant, *The Bayeux Tapestry*, pp. 128-134 (per le forme di fruizione del ricamo da parte dei contemporanei).

E qui si pone un'ulteriore importante questione relativa all'analogia tra il ricamo e un testo, ovvero il rapporto che intercorre tra il ricamo e le altre narrazioni, scritte od orali. Qualunque testo ovviamente implica un sistema di richiami impliciti ed espliciti ad altri testi che ne arricchiscono e articolano il significato; ma qui è diverso: il racconto del ricamo non può essere compreso da solo. Chi si trovasse di fronte all'opera senza conoscere nulla delle vicende di Guglielmo e di Harold, non avrebbe modo di comprendere il racconto, ma potrebbe appena intuire le azioni di grandi personaggi, i movimenti tra Normandia e Inghilterra, una grande battaglia conclusasi con la morte di Harold. In altri termini, gli autori del ricamo si rivolgono a chi questa storia la conosce già, e molti passaggi narrativi sono in effetti nulla più che allusioni a fatti che si ritengono conosciuti. Nulla di sorprendente: probabilmente nessuno tra Normandia e Inghilterra alla fine del secolo XI ignorava la vicenda, almeno a grandi linee; ma per avvicinarci al ricamo, agli intenti dei suoi autori e all'impatto che poteva avere tra i contemporanei, dobbiamo – per quanto possibile – porci nelle loro stesse condizioni, ovvero seguire il racconto con il sostegno di quella che all'epoca era presumibilmente una diffusa conoscenza degli eventi, e che per noi è costituita da un sistema di testi che lungo gli ultimi decenni del secolo XI narrarono gli avvenimenti del 1066. Non si tratta certo di un semplice gioco combinatorio, ovvero del tentativo di riempire con le fonti scritte quei passaggi narrativi che nel ricamo mancano; si tratta invece di avere chiara consapevolezza del fatto che gli autori del ricamo non si mossero nel vuoto, ma produssero la propria narrazione in un quadro di conoscenze diffuse, di narrazioni scritte e orali che circolavano tra Normandia e Inghilterra. Leggere l'opera nei suoi termini propri[6] significa leggerla consapevoli delle altre narrazioni parallele e contrapposte.

Queste narrazioni, nel loro complesso e sia pur con qualche incertezza, ci permettono di ricostruire la successione dei principali avvenimenti, ben noti a Inglesi e Normanni della fine del secolo XI, ovvero al pubblico a cui si rivolgevano gli autori del ricamo. Un breve racconto dei fatti, reso possibile da questi testi, ci permetterà di porci di fronte al ricamo in una posizione non troppo dissimile da quella dei suoi primi destinatari.

1. *Tre re in un anno*

Per narrare le vicende del 1066 dobbiamo risalire al secolo precedente e toglierci per un momento dalla mente le idee di regno, nazione e confini. Nel guardare al passato è naturale applicare le nostre categorie culturali: così leggiamo la politica dell'XI secolo discutendo dei regni d'Inghilterra e di Norvegia, del ducato di Normandia e del suo inserimento nel regno di Francia. Ma le relazioni tra queste realtà politiche erano profondamente diverse dalla

[6] Come giustamente invitano a fare Carson Pastan, White, *The Bayeux Tapestry*, p. 35.

nostra idea di Stato, di rapporti diplomatici e di confini. Per comprenderle, dobbiamo lasciare per un attimo da parte l'idea di Stato e pensare alle persone e ai popoli, e vedere così che in questi decenni il Mare del Nord era il *Mare nostrum* dei Normanni.

I gruppi di mercanti e pirati normanni, a partire dalla fine del secolo IX, avevano potuto approfittare dell'indebolimento dell'Impero carolingio e avevano avviato una serie di incursioni e saccheggi sulle coste e nell'entroterra della Francia e dell'Inghilterra, ma anche lungo i grandi fiumi dell'Europa orientale. Queste incursioni erano state redditizie, avevano portato alcune bande a risalire il Tamigi fino a Londra e la Senna fino a Rouen e Parigi, rivelando le grandi ricchezze e le grandi opportunità offerte da questi territori. Gruppi di Normanni decisero così di trasformare le incursioni in insediamenti stabili, sia in Russia, sia – ed è quello che qui ci interessa – in Inghilterra e nel nord della Francia. Qui il re Carlo il Semplice, troppo debole per fermare i Normanni, nel 911 era giunto alla decisione di accordarsi con uno dei loro capi, Rollone, a cui concedette il pieno controllo di un'ampia fascia costiera lungo la Manica, quella regione che ora conosciamo come Normandia. Una scelta saggia, perché questa rinuncia territoriale fu ben ripagata: Rollone e i suoi successori si assimilarono abbastanza rapidamente agli altri grandi prìncipi francesi, cessarono le incursioni verso sud e anzi divennero essi stessi la migliore difesa del territorio, scoraggiando incursioni e saccheggi di altre bande di Normanni.

Così, attorno alla metà del X secolo, le diverse sponde del Mare del Nord erano tutte dominate da prìncipi e re normanni. Anzi, pochi anni dopo il Mille, il re Cnut arrivò a controllare in prima persona Norvegia, Danimarca e Inghilterra[7]: fu un dominio fragile, che si dissolse rapidamente alla morte di Cnut, nel 1035; ma fu il segno della fondamentale omogeneità politica di regioni lontane. Se quindi leggiamo la politica di questi decenni attraverso le persone, ci rendiamo conto che i re di Norvegia e di Inghilterra, così come il duca di Normandia, erano tutti in qualche modo legati a Cnut: nel 1066 il re di Norvegia era Harald, nipote di Cnut; il re d'Inghilterra era Edoardo, figlio di Æthelred e di Emma di Normandia, che aveva poi sposato Cnut; il duca di Normandia era Guglielmo, nipote della stessa Emma. Le vicende che sconvolsero l'Inghilterra tra 1065 e 1066 furono un'importante trasformazione delle strutture politiche, ma furono prima di tutto una storia di persone e dei loro legami personali e parentali. Le persone dovranno restare sempre in primo piano.

Re Edoardo d'Inghilterra, quindi[8]: una figura centrale in questo racconto perché i conflitti ruotano tutti attorno alla sua morte e alla successione al trono. In tutta la storia inglese dell'alto medioevo le successioni erano incerte, la trasmissione della corona di padre in figlio era solo una delle possibilità. Ma

[7] Bolton, *The Empire of Cnut the Great*.
[8] Barlow, *Edward the Confessor*.

nel caso di Edoardo questa possibilità era esclusa, dato che il re e la moglie Edith erano senza figli e i giochi per la successione erano quindi quanto mai incerti, aprendo grandi possibilità sia per i prìncipi che potevano richiamarsi in qualche modo a una parentela con il re – ed era il caso del re di Norvegia Harald e del duca di Normandia Guglielmo – sia per gli uomini potenti del regno inglese, come il duca Godwin e i suoi figli.

Godwin è un personaggio per certi versi enigmatico, e restano soprattutto oscure le sue origini[9]; ma non c'è alcun dubbio sulla sua enorme potenza nel regno inglese nei decenni dopo il Mille: duca del Wessex e detentore di un immenso patrimonio fondiario (comparabile a quello del re), aveva saputo costruire una rete matrimoniale ai massimi livelli, dato che era sposato a una cognata del re Cnut e diede la figlia Edith in sposa al re Edoardo. Godwin era probabilmente l'uomo più potente dopo il re, ma questa potenza lo spinse troppo in là, fino a rischiare la rovina: nel 1051 si arrivò a una rottura tra Godwin ed Edoardo, tanto che il duca e i suoi figli furono costretti alla fuga, nelle Fiandre e in Irlanda. Godwin era probabilmente troppo potente per convivere pacificamente con il re, ma certo era troppo potente anche per essere ignorato o escluso. In breve tempo, rientrò in Inghilterra alla guida di un esercito, di fronte a cui Edoardo dovette scendere a patti e prendere atto che larghi settori dell'aristocrazia erano dalla parte di Godwin.

Il matrimonio senza figli tra Edoardo ed Edith pose in modo particolarmente acuto il problema della successione: i figli di Godwin erano probabilmente i candidati naturali per la loro potenza dinastica, ma erano al contempo un potere di cui Edoardo non poteva fidarsi. Questa conflittualità latente – e a tratti aperta – con i figli di Godwin suggerì quindi a Edoardo di rivolgersi altrove e designare come proprio successore il duca Guglielmo di Normandia[10]. Figlio illegittimo del duca Roberto, Guglielmo succedette al padre e divenne uno dei più potenti principi del regno di Francia, grazie al diretto controllo della Normandia e a un'affermata egemonia su ampi settori del Nord. Parente alla lontana di Edoardo – erano cugini di secondo grado – nella lotta per la futura successione al re poté probabilmente far pesare soprattutto la sua grande forza militare.

Edoardo designò quindi Guglielmo come successore, ma il suo controllo sul regno era quanto meno imperfetto, intaccato prima di tutto dal potere di Godwin e dei suoi figli; tanto più debole appariva quindi la designazione di Guglielmo, certo pienamente legittima, ma destinata a scontrarsi con una dura opposizione. Non è quindi casuale che, a garanzia del patto, Edoardo desse a Guglielmo due ostaggi, ovvero Wulfnoth e Hacon, figlio e nipote di Godwin: l'Inghilterra degli anni '50 era un regno bicefalo, e agli occhi di Guglielmo solo il coinvolgimento della famiglia di Godwin poteva rappresentare una garanzia sufficiente.

[9] Barlow, *The Godwins*.
[10] Bates, *William the Conqueror*, pp. 110-119.

Queste linee di tensione rimasero vive negli anni successivi, quando prese via via il centro della scena Harold[11], figlio di Godwin (morto nel 1053), che si trovò ad agire in un sistema di tensioni e conflitti incrociati: tra Harold e il fratello Tostig, tra i due fratelli e re Edoardo, tra questi e Guglielmo di Normandia, che voleva vedere confermata la propria designazione a successore al trono. In questo contesto si inserì, nel 1064, il viaggio in Normandia di Harold, inviato probabilmente dal re a rassicurare Guglielmo. L'invio di Harold non stupisce: non solo era l'uomo più potente dopo il re, ma anche il più chiaro concorrente potenziale di Guglielmo per la successione; ancora una volta era da lui – più ancora che dal re – che il duca di Normandia doveva ottenere promesse e rassicurazioni. Le ottenne, apparentemente, grazie a un giuramento di Harold, i cui contenuti però restano incerti.

Harold tornò in Inghilterra, ancora in lotta con il fratello – e per questo si legò probabilmente ai nobili della Northumbria ribelli contro Tostig –, ma seppe consolidare il proprio legame con il re tanto che, in punto di morte, nei primi giorni del 1066, Edoardo gli affidò il regno, o almeno questa fu la tesi sostenuta in seguito dai fedeli di Harold. Fu una scelta coerente, dati i rapporti di forza all'interno del regno, ma segnò l'inizio di un conflitto; d'altronde la guerra sarebbe probabilmente scoppiata in ogni caso: l'incertezza della successione, le fratture interne al regno, le potenze analoghe e contrapposte di Harold e Guglielmo, erano tutti fattori che impedivano una lineare e pacifica successione al trono[12]. Al conflitto tra Harold e Guglielmo se ne aggiunse un altro: Tostig, il fratello di Harold, fuggito dall'Inghilterra, trovò rifugio alla corte di re Harald di Norvegia, a cui offrì il proprio aiuto per conquistare l'Inghilterra. Così Harold, salito al trono poco dopo la morte di Edoardo, si trovò nei mesi seguenti ad affrontare due minacce, dalla Normandia e dalla Norvegia. Ma una spedizione di conquista dell'Inghilterra non era una cosa rapida da organizzare: la primavera e l'estate passarono nei preparativi e fu solo nell'autunno che Harold vide convergere contro di sé i due attacchi, pressoché simultanei, di Harald e Guglielmo.

Harald e Tostig sbarcarono sulla costa orientale, ma l'esercito di re Harold, dopo qualche incertezza, ottenne una piena vittoria il 25 settembre a Stamford Bridge, dove sconfisse e uccise i suoi nemici[13]; ma negli stessi giorni Guglielmo sbarcò sulla costa meridionale, nei pressi di Pevensey, e Harold fu costretto a muovere il proprio esercito a tappe forzate. Si trovò di fronte all'armata normanna nei pressi di Hastings, dove i due eserciti si scontrarono in una lunga battaglia campale il 14 ottobre[14]: i Normanni caricarono più volte gli Inglesi asserragliati su un piccolo rilievo, la cui difesa fu a lungo efficace e a un certo punto vincente, quando si diffuse tra i Normanni la voce che il duca

[11] *King Harold II and the Bayeux Tapestry.*
[12] Bates, *William the Conqueror*, pp. 212-217 sottolinea come Harold, anche a prescindere da una designazione da parte di Edoardo, avesse valide basi per la sua aspirazione al trono.
[13] de Vries, *The Norwegian Invasion of England in 1066.*
[14] Bouet, *Hastings.*

Guglielmo era stato ucciso. Fu lo stesso duca, mostrandosi ai suoi cavalieri, a rilanciare l'azione, fino a che la difesa cedette e i Normanni raggiunsero e uccisero re Harold. La battaglia era uno scontro tra due eserciti, ma prima di tutto un duello tra i due comandanti: così la morte di Harold segnò la fine del duello e della battaglia, gli Inglesi non avevano più nulla per cui combattere e si ritirarono. Nelle settimane successive Guglielmo, superando le resistenze residue di alcuni settori dell'aristocrazia inglese, prese possesso del regno e arrivò a Londra.

All'inizio del 1066 era re d'Inghilterra Edoardo; nei primi giorni di gennaio la sua morte aveva trasmesso il regno ad Harold, che fu incoronato nel giro di pochi giorni; a ottobre la battaglia di Hastings sancì infine la vittoria di Guglielmo, che alla fine dell'anno fu a sua volta incoronato a Westminster, completando un anno con tre re e segnando l'inizio del regno anglonormanno.

2. *I testi*

Questo racconto, apparentemente lineare e senza troppe incertezze, è reso possibile da un piccolo gruppo di testi prodotti nei decenni successivi agli eventi, con un forte ed esplicito indirizzo ideologico. Per collocare nel migliore dei modi il ricamo, non basta allora la narrazione appena proposta, occorre offrire un quadro delle fonti su cui questo racconto è basato: le loro diverse nature e ideologie ci permetteranno di cogliere nel modo più chiaro come gli eventi del 1066 fossero, negli anni successivi, al centro di fortissime tensioni e di una lotta per la memoria con evidenti riflessi nel presente[15]. Le fonti più ricche arrivano dalla sponda meridionale della Manica, e la loro produzione in ambienti vicini alla corte di Guglielmo è un dato da tenere sempre presente. Un buon punto di partenza è costituito dalla narrazione proposta – pochi anni dopo i fatti – da Guglielmo di Poitiers, biografo di Guglielmo il Conquistatore, nei suoi *Gesta Guillelmi* («Le imprese di Guglielmo»). Per molti aspetti possiamo considerare questo testo quasi una voce ufficiale della corte normanna: cappellano del re, Guglielmo di Poitiers costruisce una rivendicazione della legittimità della conquista normanna del regno d'Inghilterra, secondo linee che seguono probabilmente le tesi sostenute dalla corte[16]. Non è tanto la verità ciò che cerchiamo in questo testo, ma un preciso e riconoscibile quadro ideologico, la volontà di dimostrare che Guglielmo si è mosso nel giusto, che Harold ha tradito la propria parola e che quindi la conquista dell'Inghilterra è stata un atto legittimo. Tutto ciò, sulla base di una notevole ricchezza di in-

[15] In specifico per la battaglia di Hastings, ripercorre le fonti di XI e XII secolo e le relative varianti Terlizzi, *Hastings 1066*.

[16] Per la figura di Guglielmo di Poitiers e i tempi della sua scrittura, si veda l'introduzione a *Gesta Guillelmi*, in particolare pp. XVI-XX; Garnett, *Conquered England*, p. 40 definisce il testo di Guglielmo «the exposition of a legal case» sulle pretese del duca alla corona; letture simili anche in Bates, *William the Conqueror*, p. 355 e Bouet, *Hastings*, pp. 52-55.

formazioni: Guglielmo di Poitiers scrisse pochi anni dopo la battaglia di Hastings e poté quindi basarsi sui racconti che circolavano a corte, sui testimoni diretti, presumibilmente sulle parole dello stesso re Guglielmo. Non quindi il portatore di una verità oggettiva, ma certo il documentatissimo testimone della narrazione ufficiale.

Poche parole bastano invece per presentare il testo di Guglielmo di Jumièges, i *Gesta Normannorum Ducum* («Le imprese dei duchi normanni»): possiamo essere brevi, perché si tratta di un testo che, scritto a più riprese, si discosta assai poco da Guglielmo di Poitiers, sia per il quadro ideologico-dimostrativo, sia per lo sviluppo narrativo. I tempi di scrittura delle due opere sono incerti, ed è difficile definire i processi di imitazione da un autore all'altro; ma l'estrema brevità del testo di Guglielmo di Jumièges – in particolare proprio per la fase della conquista – ne fa una fonte assai meno preziosa del suo omonimo di Poitiers. Un testo che quindi ci aiuta poco, non ci permette di accompagnare la narrazione del ricamo più di quanto faccia Guglielmo di Poitiers; ma al contempo fu probabilmente attraverso l'ampia circolazione dell'opera di Gugliemo di Jumièges che si diffusero in Normandia e in Inghilterra le tesi di corte[17].

Ci spostiamo – dal punto di vista geografico e cronologico – con il *Carmen de Hastingae Proelio* («Il poema sulla battaglia di Hastings»), un titolo dato dagli studiosi ottocenteschi a una composizione in versi la cui attribuzione e datazione sono state oggetto di un'ampia discussione, che ha oscillato tra l'attribuzione al vescovo Guido di Amiens negli anni '70-'80 del secolo XI, e una collocazione una cinquantina d'anni dopo, nell'area tra il nord della Francia e le Fiandre[18]. Ci troviamo di fronte a una narrazione che si distingue dalle precedenti per il distacco sia dalla corte regia, sia dall'Inghilterra, sia forse dalla Normandia. È qui particolarmente evidente – ben più che nel testo di Guglielmo di Poitiers – l'estraneità dell'autore rispetto al mondo inglese, la scarsa conoscenza dei luoghi e delle vicende, in un racconto tutto intessuto di un'aperta ostilità nei confronti di Harold e dell'insieme degli Inglesi[19].

[17] *Gesta Normannorum Ducum*, II, VII, 13-16, pp. 158-172; per le fasi di scrittura dell'opera si vedano le analisi di Elisabeth van Houts nell'introduzione dell'edizione. Si veda inoltre Garnett, *Conquered England*, p. 156 e Werckmeister, *The political Ideology*, p. 549 (per la struttura del testo e il suo parallelismo con quello di Guglielmo di Poitiers) e Guenée, *Storia e cultura storica*, pp. 308, 311 e 348-349 (per la circolazione dei due testi).

[18] *Carmen de Hastingae Proelio*, con l'introduzione di Frank Barlow (pp. XXIV-XL) che ripercorre il dibattito e propende per una datazione precoce, ripreso in questo da Bates, *William the Conqueror*, p. 193. Testi chiave nella discussione sono: Davis, *The Carmen de Hastingae Proelio* (che propende per un data tarda e una collocazione tra il nord della Francia e le Fiandre); Davis, Engels, *The Carmen de Hastingae Proelio: a discussion*; Brown, *The Bayeux Tapestry: Why Eustace, Odo and William*, pp. 14-18, che sottolinea alcune affinità narrative nel racconto della battaglia di Hastings proposto nel *Carmen* e nel ricamo, ma questo non muta la profonda differenza del quadro ideologico tra le due opere. Coglie invece delle affinità tra il *Carmen* e Guglielmo di Poitiers, in alcune scelte narrative e linguistiche, Terlizzi, *Hastings 1066*, pp. 108-113.

[19] Per tutte queste valutazioni, oltre, cap. 6, nota 17.

Le fonti narrative inglesi fino al pieno XII secolo non affrontano invece in modo articolato il delicato tema di Hastings e della conquista, e le chiese del regno sembrano non riuscire a fare i conti con il trauma del 1066, fino a chiudersi in una sorta di afasia storiografica[20]; due le eccezioni: l'*Anglo-Saxon Chronicle* e la *Vita Ædwardi Regis*, testi che si tengono ben lontani da un elogio del nuovo re.

L'*Anglo-Saxon Chronicle* è un testo composito, che venne scritto, integrato e corretto in diverse chiese del regno, ed è quindi conservato in manoscritti che a tratti differiscono profondamente l'uno dall'altro. Le diverse versioni convergono però nell'offrire un racconto ricco per quanto riguarda le dinamiche interne alla grande aristocrazia anglosassone, assai più essenziale per ciò che avviene fuori dal regno; ed è un testo che, sia pure in modo discontinuo, esprime un chiaro giudizio negativo sul regno di Guglielmo. Così ad esempio la versione redatta nell'abbazia di Peterborough (forse riprendendo un testo prodotto a Saint Augustine di Canterbury) narra gli ultimi due anni del regno di Guglielmo come una sequenza di atti di crudeltà, ingiustizia e slealtà[21].

Una fonte rilevante e per molti versi anomala è costituita da un testo che non narra la battaglia di Hastings e non nomina il duca Guglielmo, ma si rivela fondamentale per comprendere la nascita e il contesto del ricamo: è la cosiddetta *Vita Ædwardi Regis qui apud Westmonasterium requiescit* («Vita del re Edoardo, che riposa a Westminster»). A un primo sguardo sembrerebbe un'agiografia, da collegare quindi al processo di canonizzazione di Edoardo che, avviato all'inizio del secolo XII, si sarebbe compiuto nel 1161; ma l'analisi condotta dal suo ultimo editore, Frank Barlow, ha dimostrato in modo convincente non solo che il testo non è affatto un'agiografia, ma anche che deve essere datato agli anni tra il 1065 e il 1070, in un percorso di composizione che probabilmente fu avviato prima di Hastings e completato dopo[22]. La *Vita* è formata da due parti nettamente distinte: se la seconda è una presentazione

[20] van Houts, *The Memory of 1066*, in particolare pp. 170-171, che sottolinea le difficoltà della cultura monastica inglese a fare i conti con le vicende del 1066, tanto che solo dopo una o due generazioni i racconti, trasmessi oralmente, trovarono redazione scritta; si veda anche Guenée, *Storia e cultura storica*, pp. 434-435.

[21] *The Anglo-Saxon Chronicle* (a cura di Swanton); Bredehoft, *Textual Histories*, in particolare pp. 4-6 per una presentazione essenziale dei manoscritti. Per il testo del manoscritto E (o *Peterborough Chronicle*) nel suo complesso si veda l'introduzione di Susan Irvine a *The Anglo-Saxon chronicle: a collaborative edition*, 7, pp. XI-LXXXIX, e quella di Cecily Clark a *The Peterborough Chronicle*, in particolare pp. XVII-XXIII (p. XVII per la provenienza dall'abbazia di Peterborough, p. XXI per la composizione a breve distanza dagli avvenimenti e p. XXIII per la permanenza a corte dell'annalista che registra gli avvenimenti del 1087). Michael Swanton (*The Anglo-Saxon Chronicle*, p. XXVI) ne ha attribuito la prima redazione a Saint Augustine di Canterbury, ma Cecily Clark propone solidi argomenti per mettere in dubbio questa identificazione (*The Peterborough Chronicle*, pp. XXI-XXIII), mentre Susan Irvine non prende posizione.

[22] La considerò un testo tardivo, di XII secolo, Marc Bloch, che alla *Vita Ædwardi* dedicò un lungo articolo nel 1923, in preparazione del suo studio sui re taumaturghi: Bloch, *La vie de S. Édouard*; Bloch, *Re taumaturghi*, pp. 29-30. Per le analisi più recenti, si veda l'ampia introduzione alla *Vita Ædwardi;* non si discostano di molto Stafford, *Queen Emma*, p. 41 e Grassi, *The Vita Ædwardi Regis*.

dei miracoli di Edoardo e della sua morte, la prima è invece una celebrazione della famiglia della regina Edith, moglie di Edoardo e sorella di Harold, il protagonista del ricamo. È un testo strano, scritto in un momento strano[23]: fu completato negli anni immediatamente successivi alla conquista di Guglielmo, ma esalta sia la santità di re Edoardo, sia la gloria di Harold e della sua famiglia. Ed è interessante notare come questo testo contenga importanti ed evidenti richiami alla narrazione del ricamo e sia prodotto molto probabilmente nello stesso ambiente, le chiese di Canterbury.

La datazione di queste fonti è spesso dubbia, come dubbia è la datazione dello stesso ricamo: in qualche caso, i testi sono sicuramente successivi; in altri, come la *Vita Ædwardi*, l'elaborazione sembra porsi prima o in parallelo alla produzione del ricamo. Non dobbiamo quindi considerare questi testi come le fonti da cui gli autori del ricamo possono aver tratto dati o interpretazioni; ci testimoniano piuttosto di diverse tradizioni narrative che alla fine del secolo XI ruotavano attorno alla vicenda di Guglielmo e Harold. Il ricamo è una di queste fonti, certo la più famosa; ma il suo racconto non corrisponde alle scelte di nessuno dei testi che abbiamo visto fin qua.

3. *Quasi un racconto*

Proviamo allora a seguire il racconto del ricamo. Al centro della scena iniziale (scena 1)[24] è il re Edoardo: «Edward rex» è la didascalia che sovrasta la scena in cui vediamo il re in trono che – in un momento non ben definito, probabilmente nel 1064 – riceve due uomini all'interno del suo palazzo. Le tre figure non sono poste su un piano di parità, è evidente l'importanza e la centralità del re, raffigurato più grande e con gli emblemi del potere (corona e scettro), mentre si rivolge ai due uomini: il semplice fatto che i due siano in piedi ed Edoardo seduto ci mostra una gerarchia, un atto di deferenza e rispetto verso il re.

Il dialogo sembra fitto, le mani si sfiorano, il re si protende verso i suoi interlocutori: uno dei due è il duca Harold, e possiamo dirlo con certezza dal confronto con la scena successiva (scena 2), «Ubi Harold dux Anglorum et

[23] Barlow, *Introduction*, in *Vita Ædwardi*, p. XXX.

[24] Per i riferimenti interni uso, come è prassi diffusa, la numerazione delle scene ricamata sulla tela che fu posta a rinforzo del ricamo nel XVIII secolo: per quanto non sia una numerazione contemporanea all'opera, è uno strumento non solo utile, ma sostanzialmente coerente con la struttura del ricamo, che non è un fluire continuo e indifferenziato di immagini e personaggi, ma una narrazione strutturata in quadri distinti, considerando sia le didascalie che descrivono le singole scene, sia gli elementi (alberi, edifici...) che intervengono a scandire il racconto e a separare una scena dall'altra. Se quindi la numerazione fu aggiunta sette secoli dopo, la partizione dell'opera in scene ben distinguibili è opera dell'autore del ricamo ed è quindi corretto fare riferimento ad essa. Si vedano Levé, *La tapisserie de la reine Mathilde*, p. 10; Janssen, *La redécouverte de la Tapisserie*. Propone modalità diverse per rinviare a specifici punti del ricamo Hull, *La Tapisserie de Bayeux*, p. 385, in riferimento alla distanza dai bordi; è però un metodo utile per evidenziare i dettagli, mentre in gran parte del libro sarà sufficiente il riferimento alle scene nel loro complesso.

sui milites equitant ad Bosham ecclesiam» («Dove Harold duca degli Inglesi e i suoi vassalli cavalcano alla chiesa di Bosham»); il movimento dei cavalieri parte immediatamente a fianco del palazzo regio e lo stesso uomo che parlava al re ora cavalca davanti ai suoi fedeli, preceduto dai cani e portando un falco al polso sinistro.

Dunque tutto nasce da un incontro tra re Edoardo e il duca Harold, e siamo certi che sia l'inizio: se infatti la fine del ricamo è danneggiata e, come vedremo, si può immaginare che ci fossero in origine delle scene ora andate perdute, questa estremità è invece integra, un bordo contorna la scena confermando che siamo all'inizio della narrazione. Tutto nasce da questo incontro, ma il contenuto del dialogo ci resta ignoto, se ci limitiamo al ricamo. Guglielmo di Poitiers ci dice che Edoardo, che già aveva individuato il duca Guglielmo di Normandia come suo successore, avrebbe deciso di rassicurarlo con una garanzia più forte («graviore [...] pignore»); decise quindi di inviargli Harold perché gli confermasse l'accordo tramite un giuramento. Harold era la persona adatta a compiere questa missione, non solo perché era il nobile più ricco del regno, ma anche perché suo fratello e suo nipote già erano ostaggi di Guglielmo, dati da Edoardo a garanzia del suo precedente impegno[25].

Le differenze tra le narrazioni del ricamo e di Guglielmo sono molte, e ci torneremo nei prossimi capitoli. Qui ci basti dire che il ricamo nulla dice esplicitamente del contenuto del colloquio: le mani si sfiorano e i gesti del re, di Harold e del suo accompagnatore mostrano intimità e amicizia, ma non ci consentono di dire molto di più. Troviamo qui il primo esempio di una linea narrativa che rivedremo in altri punti del ricamo: proprio su momenti importanti e discussi, sui passaggi più qualificanti della vicenda, il ricamo sembra non prendere posizione, offre una rappresentazione che si adatta a narrazioni diverse e lascia che siano le conoscenze dello spettatore a dare un senso alle immagini. Da un lato quindi possiamo collocare la prima scena in un contesto narrativo ben noto – quello sostenuto dalla corte normanna e da Guglielmo di Poitiers – secondo cui la missione di Harold nasceva da uno specifico incarico di Edoardo, e il ricamo non smentisce questa ricostruzione e – come vedremo – i gesti di Edoardo e di Harold sembrano evocare un incarico e la sua accettazione. Ma dall'altro lato il ricamo non sostiene apertamente questa narrazione, non vincola lo spettatore a quest'unica lettura degli avvenimenti.

Harold parte quindi dalla corte e, con un seguito di cavalieri, cani e falchi, si dirige a Bosham, nel Sussex, uno dei centri principali del suo patrimonio: qui si reca prima in chiesa, poi celebra un banchetto al piano rialzato del palazzo, che si affaccia direttamente sulla spiaggia della Manica (scena 3). Cavalli e cavalieri, levrieri e falchi, un palazzo, una chiesa privata e un banchetto: tutti i segni della nobiltà di Harold sono raccolti in queste prime immagini.

Direttamente dal palazzo, Harold si imbarca: i servi lo chiamano, probabilmente deve approfittare della marea, e camminando un po' goffamente

[25] *Gesta Guillelmi*, I, 41, p. 68.

nell'acqua il duca e i suoi uomini raggiungono la nave (scena 4). Quattro navi sembrano scandire l'ampia scena della traversata della Manica (scena 5), ma in effetti si tratta sempre della stessa nave in quattro momenti della navigazione: l'imbarco, la navigazione a vele spiegate, la preparazione per l'approdo (quando le vele si ritirano e si prepara l'ancora) e lo sbarco. Qui il viaggio di Harold prende una prima piega inaspettata. Già sopra la nave in viaggio, la lunga didascalia contiene un elemento stonato, quando ci dice che «Hic Harold mare navigavit et velis vento plenis venit in terram Vuidonis comitis» («Qui Harold navigò in mare e, con le vele piene di vento, arrivò nella terra del conte Guido»): è Guido di Ponthieu, in Piccardia, al di fuori dei dominii di Guglielmo di Normandia.

Se Harold doveva raggiungere Guglielmo ha sbagliato rotta, o forse quelle vele erano troppo piene di vento, fino a rendere la navigazione incontrollata. In ogni caso, che di errore si tratti è evidente dalla scena successiva (scena 6), quando «Hic apprehendit Vuido Haroldum et duxit eum ad Belrem et ibi eum tenuit» («Qui Guido prese Harold, lo condusse a Beaurain e qui lo tenne»): di nuovo una didascalia lunga, che copre le scene numerate da 6 a 8, in cui Guido si presenta sulla spiaggia con una robusta scorta di cavalieri ben armati e Harold, preso con la forza, non ha altra scelta che seguirli (scena 7). O meglio, precederli: nel viaggio a cavallo verso Beaurain (scena 8), Guido si fa precedere da Harold, ed entrambi portano un falco sul braccio (riconosciamo Guido dal vestito, che indossa sia al momento della cattura di Harold sia durante la cavalcata verso Beaurain), mentre i levrieri chiudono la sfilata.

Nella prigionia Harold non perde quindi i segni della sua nobiltà, analoghi a quelli ostentati dal suo carceriere; ma resta pur sempre un prigioniero e nell'immagine successiva (scena 9), quando «Harold et Vuido parabolant» («Harold e Guido parlano»), Harold disarmato e in piedi si confronta con Guido, che è invece armato, in trono e in atteggiamento minaccioso. La prigionia non dura però a lungo: alle spalle di Guido, un uomo attira la sua attenzione verso qualcosa che avviene dietro di loro, e subito vediamo che i «nuntii Willelmi ducis venerunt ad Vuidonem» («I messi del duca Guglielmo vennero da Guido») (scena 10). Come ha saputo il duca dell'arrivo di Harold e della sua prigionia? Il ricamo ce lo spiega con un'inversione narrativa: dopo l'incontro di Guido con i messi di Guglielmo, proseguendo verso destra troviamo i «nuntii Willelmi» che galoppano verso Beaurain (scena 11) e poi, ancora più a destra, un momento precedente, quando «venit nuntius ad Wilgelmum ducem» («un messo venne dal duca Guglielmo») (scena 12). È un Inglese, che in atteggiamento supplice si rivolge al duca, mentre alle sue spalle sono pronti i due Normanni che in un momento successivo – ma rappresentato prima, nella scena 10 – andranno da Guido di Ponthieu.

Occorre qui anticipare un discorso che riprenderemo più avanti[26]. Come possiamo riconoscere le persone nel ricamo? Come sappiamo che al duca Gu-

[26] Cap. 2, par. 1.

glielmo si è presentato un Inglese? In qualche caso (ad esempio Harold) la fisionomia del personaggio ha alcuni tratti che si ripetono con una certa regolarità e ci permettono di riconoscerlo, ma in generale come possiamo dire che uno è inglese, l'altro normanno? Il ricamo adotta alcune ben specifiche scelte iconografiche per distinguerli, soprattutto nelle scene in cui membri dei due gruppi sono presenti insieme. Semplicemente: in genere gli Inglesi hanno i baffi, mentre i Normanni hanno una bizzarra pettinatura, con i capelli lunghi sulle orecchie e rasati sulla nuca; anche l'abbigliamento è spesso diverso, con le tuniche inglesi contrapposte alle braghe e alle giarrettiere dei Normanni. In questa specifica sequenza di immagini, possiamo dire di più: sia alla corte di Guglielmo, sia nella cavalcata dei suoi messi, sia nel loro colloquio con Guido, ritroviamo sempre gli stessi due uomini, con capigliature normanne, uno dei due eccezionalmente alto. L'autore del ricamo vuole forse dirci qualcosa di più, vuole far riconoscere questo personaggio, e forse a lui si riferisce il nome «Turold» posto senza spiegazioni alle spalle dei messi (e nei pressi di un uomo che bada ai loro cavalli) nella scena del colloquio con Guido.

L'intervento di Guglielmo è risolutivo, e immediatamente (scena 13) «Wido adduxit Haroldum ad Wilgelmum Normannorum ducem» («Guido condusse Harold da Guglielmo, duca dei Normanni»). Due gruppi di cavalieri armati si incontrano: da sinistra giunge Guido, con il falco sul polso sinistro, mentre con la destra indica Harold, che lo segue, anch'egli con un falco, mentre quattro cavalieri armati chiudono il gruppo; da destra arriva Guglielmo, con il braccio alzato, seguito da tre cavalieri armati. È un incontro pacifico, ma anche un'umiliazione per Guido che, cavalcando una mula, si confronta con Guglielmo che monta un potente stallone (e Harold, impotente e conteso tra i due, è su un castrone[27]).

Guido esce di scena, Harold va con Guglielmo: «Hic dux Wilgelm cum Haroldo venit ad palatium suum» («Qui il duca Guglielmo con Harold venne al suo palazzo», scena 14). Il piccolo gruppo di cavalieri, guidato da Guglielmo e Harold (sempre con il suo falco, e ricompaiono anche i levrieri) si avvicina al palazzo di Guglielmo, forse a Rouen (ma il ricamo non lo dice, e in ogni caso il duca si muoveva normalmente tra diverse residenze[28]). Qui si tiene un nuovo colloquio, in parte simile a quello avvenuto tra Guido e Harold, ma in un contesto meno teso: Harold è ancora disarmato, ma Guglielmo, seduto in trono, ha un atteggiamento meno minaccioso di quello che aveva avuto Guido; Harold con la mano sinistra indica alle proprie spalle, dove troviamo un gruppetto di armati normanni (lo vediamo di nuovo dai capelli), ma soprattutto un personaggio diverso, con la barba e con una capigliatura che non lo qualifica come normanno. È di lui che Harold sta parlando? È forse il fratello Wulfnoth, che secondo Guglielmo di Poitiers era ostaggio di Guglielmo? Non

[27] Per le implicazioni di queste rappresentazioni dei cavalli, oltre cap. 4, note 72 sgg.
[28] La continua itineranza segna l'intera vita di Guglielmo, prima e dopo la conquista: Bates, *William the Conqueror*.

un vero e proprio prigioniero in ogni caso, ma un ostaggio nobile (peraltro armato), garanzia dei patti tra Guglielmo e re Edoardo[29].

Non sappiamo chi sia questo personaggio, e ancora meno sappiamo dell'immagine immediatamente successiva (scena 15), enigmatica in sé e nella sua didascalia: «Ubi unus clericus et Ælfgyva» («Dove un chierico ed Ælfgyva»). Chi è Ælfgyva? Il nome fu usato più volte da donne della dinastia regia inglese, e alla sua identificazione sono stati dedicati interi studi[30], senza arrivare a una risposta certa. Dobbiamo probabilmente rassegnarci a non cogliere il riferimento, anche se quello a cui il ricamo allude è probabilmente uno scandalo sessuale: proprio sotto i piedi di Ælfgyva, un uomo oscenamente nudo replica esattamente il gesto aggressivo del chierico, che tende la mano a sfiorare il volto della donna, racchiusa tra due colonne[31].

Da qui parte un nuovo movimento, che segna l'inizio di una lunga fase bellica (scene 16-20): «Hic Willem Dux et exercitus eius venerunt ad Montem Michaelis» («Qui il duca Guglielmo e il suo esercito vennero a Mont Saint-Michel»). Guglielmo parte in spedizione e si muove verso ovest, accompagnato da Harold: passa davanti all'abbazia ma il suo obiettivo è la Bretagna, nel tentativo di reprimere la ribellione del conte Conan. Il ricamo non ci dice perché Harold accompagni Guglielmo nella spedizione (secondo Guglielmo di Poitiers, Harold aveva giurato fedeltà a Guglielmo, e lo seguiva ora in quanto suo vassallo, ma di questo discuteremo ampiamente più avanti[32]), ma certo Harold si fa onore. Al momento del passaggio nella baia di Mont Saint-Michel, infatti, i soldati del duca si trovano in difficoltà nell'attraversamento del fiume Couesnon (scena 17). Siamo di fronte a un doppio livello narrativo, evidenziato dalla doppia didascalia: in alto, una lunga scritta, che inizia appena dopo l'immagine dell'abbazia, ci dice che «Et hic transierunt flumen Cosnonis et venerunt ad Dol» («E qui attraversarono il fiume Couesnon e giunsero a Dol»), accompagnando i cavalieri normanni fino al primo castello bretone; ma al di sotto, vediamo che l'attraversamento del Couesnon non è così semplice, i cavalli inciampano, i soldati faticano a camminare appesantiti dagli scudi e cadono in acqua, dove vediamo nuotare serpenti e mostri marini. Interviene Harold: «Hic Harold dux trahebat eos de arena» («Qui Harold li traeva dalla sabbia»), il duca inglese avanza nel fiume con un soldato (probabilmente inglese) in spalle, ne afferra un altro (normanno) con la mano destra, mentre con la sinistra regge lo scudo[33].

[29] Wulfnoth rimase poi ostaggio di Guglielmo fino alla morte di quest'ultimo, nel 1087: *ibidem*, p. 119.
[30] Riprende le numerose ipotesi Hicks, *The Bayeux Tapestry*, pp. 289-292; tra gli studi recenti, si vedano in particolare McNulty, *The Lady Aelfgyva*; Campbell, *Aelfgyva: the misterious Lady*; Lewis, *The Rhetoric of Power*, pp. 86-89, che definisce la scena «The Ælfgyva interlude», a sottolineare l'apparente discontinuità narrativa tra questa scena e ciò che la precede e la segue.
[31] Caviness, *Anglo-Saxon Women*, p. 93.
[32] Cap. 5, note 3 sgg.
[33] Per l'identità etnica dei due soldati soccorsi da Harold, si veda Neveux, *La Tapisserie de Bayeux*, p. 172.

Attraversato il Couesnon, l'azione si rilancia: i cavalieri attaccano il castello di Dol, «et Conan fuga vertit» («e Conan si diede alla fuga», scena 18): se i cavalieri arrivano da sinistra, a destra vediamo un uomo che si cala lungo le mura del castello per fuggire. Ma la campagna militare prosegue. I cavalieri (senza che sia possibile identificare i singoli, né Guglielmo né Harold) passano velocemente davanti a Rennes («Rednes») arroccata sulla collina e giungono a Dinan: «Hic milites Willelmi ducis pugnant contra Dinantes, et Cunan claves porrexit» («Qui i cavalieri del duca Guglielmo combattono contro Dinan, e Conan consegnò le chiavi», scene 19 e 20). Se a Dol l'unico occupante visibile del castello era lo stesso Conan, impegnato a fuggire calandosi dalle mura, a Dinan la difesa è viva: i Bretoni con le lance si oppongono ai cavalieri normanni, ma gli uomini di Guglielmo si accingono a incendiare la palizzata del castello posto su un rilievo (la *motte* di molti castelli francesi). Conan è costretto alla resa, e si sporge dalle mura per consegnare le chiavi, sulla punta della propria lancia, agli assedianti, forse allo stesso Guglielmo. Il percorso dei cavalieri di Guglielmo non è lineare: per andare da Dol a Dinan, il passaggio a Rennes è una lunga deviazione verso sud. L'immagine lineare del ricamo è qui particolarmente ingannevole, a rappresentare quello che fu probabilmente un inseguimento di Conan, fino alla sua resa.

Terminata la spedizione in Bretagna, prima di tornare in Normandia, si svolge una scena breve ma importante: «Hic Willelm dedit Haroldo arma» («Qui Guglielmo diede le armi ad Harold», scena 21). I due uomini sono in piedi, uno di fronte all'altro, e Guglielmo, leggermente più alto di Harold, gli pone una mano sul braccio e l'altra sull'elmo, mentre Harold regge uno stendardo. Si possono discutere i dettagli e le specifiche implicazioni dei gesti, ma senza dubbio il duca sta riconoscendo il valore militare di Harold, ed è con questo cerimoniale che si chiude la spedizione, è con questo nuovo rapporto di solidarietà militare che i due tornano in Normandia. I cavalieri si avvicinano a un'altra città fortificata, ma non siamo più in un contesto bellico: il duca è tornato a casa, «Hic Willelm venit Bagias» («Qui Guglielmo venne a Bayeux»), nella Normandia occidentale (scena 22). Ed è probabilmente sulla spiaggia nei pressi di Bayeux che si compie l'ultimo atto del soggiorno normanno di Harold: «Ubi Harold sacramentum fecit Willelmo duci» («Dove Harold prestò giuramento al duca Guglielmo», scena 23). È la conclusione del processo di avvicinamento tra i due, avviato con la liberazione di Harold dalla prigionia di Guido di Ponthieu, proseguito con il colloquio nel palazzo ducale, poi con la spedizione in Bretagna e infine con la consegna delle armi. È ovviamente un passaggio chiave, la creazione di un legame solenne, prima della rottura e della guerra. Ma, come in altri passi, il ricamo resta ambiguo e non offre elementi chiari ed espliciti per definire i contenuti di questo giuramento, che sarà oggetto di narrazioni diverse e contrapposte negli anni seguenti[34].

[34] Oltre, cap. 5.

Dopo il giuramento, Harold riparte immediatamente per l'Inghilterra: i due uomini che assistono al giuramento hanno i piedi sulla battigia, uno si volge verso il mare e sulle loro teste ha inizio la didascalia che scandisce il ritorno, «Hic Harold dux reversus est ad anglicam terram et venit ad Edwardum regem» («Qui il duca Harold ritornò alla terra inglese e venne dal re Edoardo»). Di nuovo una didascalia lunga, che accompagna una serie di immagini: gli uomini di Harold lo invitano a imbarcarsi; la nave attraversa la Manica, il ritorno di Harold è atteso, come sembrano mostrare gli uomini che si affacciano dalle finestre di un edificio sulla costa (scena 24), e per prima cosa il duca va da re Edoardo (scena 25). Siamo tornati alla stessa situazione della scena iniziale, ma molte cose sono cambiate: Edoardo è sempre una figura fisicamente dominante, assiso su un ampio sedile, ma è chino, sembra indebolito e malato, a preannunciare la sua morte ormai prossima; e sembra mutato anche il suo atteggiamento nei confronti di Harold, che resta al di fuori della sala e risponde con le mani aperte al dito puntato del re; e di tensioni tra i due ci parla esplicitamente la *Vita Ædwardi*[35]. Ma questo incontro è premessa al grande momento di svolta, la morte di Edoardo e l'ascesa al trono di Harold: il ricamo compie qui un rapido salto nel tempo, accostando il ritorno di Harold in Inghilterra (nell'estate del 1065[36]), alla morte di Edoardo, nel gennaio seguente.

Di nuovo ci troviamo di fronte a un'inversione narrativa: prima (scena 26) assistiamo al funerale del re poi, in due scene sovrapposte (scene 27 e 28), al suo ultimo colloquio con i fedeli e alla sua morte. Seguiamo le scene in ordine cronologico. Al primo piano del palazzo (scena 27), Edoardo è sul letto di morte attorniato dai suoi fedeli, a cui si rivolge: «Hic Edwardus rex in lecto alloquitur fideles». È sostenuto da un cortigiano, al suo fianco un chierico e di fronte al re, impegnato in un dialogo con lui, con le mani che si sfiorano, un uomo in cui possiamo riconoscere Harold, sia per la fisionomia, sia perché questo dialogo intimo è direttamente legato alla successiva incoronazione di Harold, come vedremo. Alle spalle di Harold, una donna in lacrime.

In questo caso la narrazione del ricamo segue fedelmente quella della *Vita Ædwardi*, un testo che ci permette di dare un nome ai protagonisti della scena: non solo Harold, ma il conte Robert fitzWimarch (che sostiene il re morente), l'arcivescovo di Canterbury Stigand e la regina Edith, moglie di Edoardo e sorella di Harold. La coerenza tra il ricamo e la *Vita Ædwardi* ci permette probabilmente di usare questo testo per dare un pieno senso ai gesti di Edoardo sul letto di morte: nella *Vita Ædwardi* il re, riferendosi alla regina, «porrectaque manu ad predictum nutricium suum fratrem Haroldum, "Hanc", inquit, "cum omni regno tutandam tibi commendo, ut pro domina et sorore ut est fideli serves et honores obsequio"»[37]. Se la scena rappresenta

[35] *Vita Ædwardi*, I, 7, pp. 52-53; si veda più ampiamente oltre, cap. 4 note 22 sgg.
[36] Barlow, *The Godwins*, p. 96.
[37] *Vita Ædwardi*, II, pp. 76-80 (p. 79: «tesa la mano verso il suo governatore e di lei fratello Harold, disse "Ti affido questa donna con tutto il regno perché tu la protegga, affinché tu la

quindi il momento in cui Edoardo affida la propria moglie e il regno ad Harold, ne troviamo il seguito diretto nella scena immediatamente a destra, con i rappresentanti dell'aristocrazia che consegnano la corona al nuovo re. Ma prima di arrivarci, dobbiamo seguire il racconto della morte e sepoltura di Edoardo.

Nello stesso edificio in cui abbiamo visto Edoardo in agonia, troviamo la scena successiva al piano di sotto: «et hic defunctus est» («e qui è morto», scena 28). Due servitori lo preparano per la sepoltura, un chierico (forse Stigand) lo benedice. L'azione si sposta verso sinistra (scena 26), verso il sepolcro: il feretro è portato a spalle da otto laici, affiancato da due uomini (minuscoli) con le campane e seguito da una processione di laici e chierici (riconoscibili dalla tonsura), tutti maschi: «hic portatur corpus Eadwardi regis ad ecclesiam Sancti Petri» («Qui il corpo del re Edoardo è trasportato alla chiesa di San Pietro»). La destinazione del corteo è l'abbazia di Westminster, di cui il ricamo offre una rappresentazione ampia, articolata e probabilmente fedele: l'edificio era appena terminato, ed è ancora la *Vita Ædwardi* a narrare che, all'approssimarsi della morte, il re si era impegnato perché si completasse l'edificazione della chiesa, di cui il ricamo ci presenta il coronamento, con un uomo che sale a decorare il culmine del tetto[38]. Westminster è la destinazione giusta per un morto che non solo era il re, ma un re ritenuto santo, e lo conferma la mano di Dio che spunta dal cielo a indicare l'abbazia come degna sepoltura di Edoardo.

La morte di Edoardo ha ovviamente conseguenze immediate per il regno. Alla destra del palazzo in cui è rappresentata la morte del re, due nobili si incontrano con Harold: «Hic dederunt Haroldo coronam regis» («Qui diedero ad Harold la corona regia», scena 29). Harold e uno dei nobili impugnano l'ascia da guerra, l'altro porge la corona, mentre con la mano destra indica alle proprie spalle, accennando alla scena che precede (appunto l'agonia e la morte del re, ma anche la designazione di Harold).

Harold viene incoronato, e il ricamo ce lo presenta in maestà: «Hic residet Harold rex Anglorum» («Qui siede Harold, re degli Inglesi», scena 30). Il nuovo re è ritratto in trono, frontalmente, all'interno del palazzo, con i principali emblemi della regalità: la corona, lo scettro, il globo e il mantello; da un lato l'aristocrazia militare, che gli rende omaggio presentando la spada, emblema del proprio *status*; dall'altro lato l'arcivescovo Stigand («Stigant archiepiscopus»), rappresentato frontalmente, rivestito dei paramenti sacri; all'esterno del palazzo, volti verso la sala del trono, cinque personaggi privi di specifici segni di *status*, a rappresentare il resto della società. Molti sono i punti del ricamo in cui vari personaggi assumono pose dominanti, ma questa è l'uni-

serva e la onori con fedele ossequio come signora e sorella, quale ella è"»); il testo descrive la regina «pedibus suis assidentem», ovvero nella stessa posizione rappresentata nel ricamo. Per l'adesione del ricamo alla *Vita Ædwardi* per questa scena e le relative implicazioni, vedi oltre cap. 3, note 7 sgg.

[38] *Vita Ædwardi*, I, 6, pp. 44-46 (e II, pp. 72-74, per un'integrazione databile al XII secolo).

ca vera scena in maestà, con un'assoluta chiarezza iconografica e testuale (il titolo regio attribuito ad Harold qui e poi più volte nel seguito del ricamo). Al contempo, la legittimità e la solidità del potere di Harold sono evidenziate dal convergere attorno a lui dei tre ordini sociali, l'aristocrazia militare, il clero e il popolo, a certificare il pieno sostegno dell'intero regno al proprio sovrano.

Ma proprio questa solidità è messa in dubbio nella scena immediatamente successiva (scena 31): un gruppo di uomini (sembrano gli stessi che dal cortile del palazzo avevano assistito all'incoronazione) contempla una stella cometa, «Isti mirant stellam». Qui si pone di nuovo un problema di tempi: il ricamo pone in diretta sequenza tre avvenimenti – la morte di Edoardo, l'incoronazione di Harold e il passaggio della cometa – che invece furono piuttosto distanziati. Edoardo morì infatti il 5 gennaio, mentre la cometa di Halley (scena 32) fu visibile ad aprile. Si ritiene in genere che l'incoronazione di Harold sia avvenuta subito dopo la morte di Edoardo, quindi nei primi giorni di gennaio[39]; ma è anche possibile che sia avvenuta più tardi, nel periodo di Pasqua (che nel 1066 cadde il 16 aprile), il che sarebbe peraltro coerente con le consuetudini cerimoniali inglesi, in cui da un lato l'incoronazione non era un passaggio urgente e necessario per salire al trono (dato che il re era pienamente tale fin dalla morte del predecessore), e dall'altro lato non era prassi diffusa procedere a un'incoronazione in pieno inverno, mentre un momento spesso usato era il tempo pasquale[40]. Ma in ogni caso il ricamo accosta i tre avvenimenti e opera di nuovo una compressione dei tempi per rendere la narrazione più efficace: l'incoronazione è conseguenza diretta e immediata della morte di Edoardo, ma il trono di Harold è subito minacciato dal passaggio della cometa.

La cometa è infatti un presagio negativo, e lo si vede immediatamente: senza ulteriori parole (solo la didascalia «Harold», senza il titolo regio), il re è rappresentato nel suo palazzo al passaggio della stella, e tutto sembra cambiato, tutto sembra instabile e sotto minaccia (scena 33). Se al momento dell'incoronazione tutto era dritto, stabile e ordinatamente convergente attorno al trono regio, ora il trono è inclinato, sembra barcollare; lo stesso Harold ha perso il suo immobilismo e la sua ieraticità, il suo corpo è contorto e proteso verso un uomo che forse sta interpretando il passaggio della stella come presagio funesto; in mano al re non troviamo più lo scettro, ma una lancia; anche il palazzo regio ha perso stabilità, i muri e le colonne si piegano. Il contenuto del presagio è espresso nella fascia inferiore, con cinque barche senza vele e senza uomini, navi fantasma che preannunciano la doppia invasione che seguirà di lì a poco: da un lato l'attacco di Harald di Norvegia, che Harold saprà respingere, ma che non viene in alcun modo narrato nel ricamo; dall'altro lato

[39] Si veda Herman the Archdeacon, Goscelin of Saint-Bertin, *Miracles of St. Edmund*, cap. 24, pp. 60-62; *The Anglo-Saxon chronicle: a collaborative edition*, 7, p. 86; trad. inglese in *Anglo-Saxon Chronicle* (a cura di Swanton), pp. 195-197; si veda Garnett, *Conquered England*, p. 3.
[40] Per tutto ciò: English, *Le couronnement d'Harold*, pp. 376-377; Nelson, *Politics and Ritual*, p. 375.

la spedizione di Guglielmo di Normandia, a cui è dedicata la restante, lunga sezione del ricamo.

L'azione si avvia quando Guglielmo riceve la notizia dell'incoronazione di Harold, «Hic navis anglica venit in terram Willelmi ducis» («Qui una nave inglese venne nella terra del duca Guglielmo», scena 34): non ci viene detto chi ci sia su quella nave, né perché venga in Normandia; ma probabilmente non ha alcuna importanza, il punto è che una nave giunge dall'Inghilterra e così Guglielmo viene a sapere che Edoardo è morto e Harold è stato incoronato. La reazione è immediata: «Hic Willelm dux iussit naves edificare» («Qui il duca Guglielmo ordinò di costruire le navi», scena 35). Il duca è seduto nel suo palazzo, in consiglio, affiancato da un nobile in piedi al suo fianco, da un chierico seduto accanto a lui e da un carpentiere, che con la pialla in mano già accenna alla scena successiva, in cui si avviano i lavori per la costruzione della flotta.

Dall'ordine di Guglielmo trae origine una delle sequenze che fa del ricamo una fonte di straordinario valore per gli studi di storia materiale: i Normanni (scena 35) abbattono gli alberi, ne ricavano le assi per fabbricare le navi colorate che vengono rifinite e poi (scena 36) trasportate al mare («Hic trahunt naves ad mare»). Ma le navi sono solo un punto di partenza, occorre armare e rifornire l'esercito: e quindi «Isti portant armas ad naves, et hic trahunt carrum cum vino et armis» («Questi portano le armi alle navi, e qui tirano un carro con vino e armi», scena 37). Un'altra scena ricca di dettagli preziosi e accurati, con le spade, le lance, le cotte di maglia e le botti di vino portate verso il mare, alla grande flotta del duca.

Il duca con i suoi cavalieri si avvia alla spiaggia, da dove vediamo salpare una grande flotta, una decina di navi disposte su due file, a rappresentare l'intera traversata, dalla Normandia a Pevensey, sulla costa del Sussex: «Hic Willelm dux in magno navigio mare transivit et venit ad Pevenesae» («Qui il duca Guglielmo, con una grande flotta, attraversò il mare e giunse a Pevensey», scena 38). Soldati, cavalli e scudi affollano le navi, a mostrare nel modo più chiaro – se mai ci fosse un dubbio – il carattere militare della traversata, solennizzato da una croce posta sull'albero della nave del duca, probabilmente a ricordare lo stendardo papale che Guglielmo aveva ottenuto da Alessandro II e a suggerire un carattere sacro della spedizione[41]. Al di là della qualità della rappresentazione degli oggetti e delle navi, questo tratto del ricamo concorda in pieno con le altre fonti che ci narrano la grandiosità della traversata e la complessità della sua preparazione (di nuovo con una compressione dei tempi, dato che l'allestimento della flotta richiese alcuni mesi[42]). Nulla di simile agli altri attraversamenti della Manica: qui è un grande esercito che si muove.

[41] Bouet, *Hastings*, pp. 55-57; Flint, *La Tapisserie de Bayeux*, p. 225 (ma per la questione dello stendardo papale, oltre capitolo 2, note 53 sgg.).
[42] Bouet, *Hastings*, pp. 41-65 e 72-78.

Al momento dell'approdo, entrano in scena i cavalli. Prima la non facile operazione dello sbarco e, mentre le navi vengono private degli alberi e arenate sulla spiaggia, «Hic exeunt caballi de navibus» («Qui i cavalli sbarcano dalle navi», scena 39); poi i cavalieri si lanciano lungo la costa fino ad Hastings, per saccheggiare («Et hic milites festinaverunt Hestinga ut cibum raperentur», scena 40). I Normanni sono armati, con lance, scudi e cotte di maglia, ma senza elmi: abbastanza da far paura ai contadini inermi, ma al contempo sicuri di non correre veri rischi. I contadini inglesi, minuscoli davanti ai cavalieri normanni, accennano una resistenza con un'ascia alzata, ma è evidente che non c'è confronto, e il destino dei loro animali appare segnato. Infatti, dopo aver evidenziato la presenza tra i cavalieri di un tal Wadard, di cui non ci è detto altro (scena 41), ritroviamo gli animali ormai trasformati in cibo: «Hic coquitur caro et hic ministraverunt ministri» («Qui si cuoce la carne e qui i servitori la servirono», scena 42). Sono di nuovo immagini di grande efficacia nel riprodurre oggetti di uso comune (spiedi, focolari, paioli) e ci introducono alla scena del banchetto (scena 43), che si articola in una doppia tavolata, dai connotati ben distinti: prima i cavalieri, che hanno appoggiato gli scudi su dei cavalletti e li usano come tavola, a sostenere spiedi, scodelle e corni («Hic fecerunt prandium»); poi la tavola dei capi della spedizione, che appare molto diversa. È una tavola semicircolare, con sei persone sedute a tavola e un servitore di fronte a loro; ma soprattutto, al centro della scena, il vescovo Oddone di Bayeux, a cui è dedicata la didascalia, «Et hic episcopus cibum et potum benedicit» («E qui il vescovo benedice cibo e bevande»). È una scena densa di implicazioni, per i suoi aspetti cerimoniali, per il richiamo all'Ultima Cena e per il ruolo di Oddone di Bayeux, che da qui in avanti assume peso nella narrazione[43].

La scena seguente (scena 44) rappresenta infatti un consiglio di guerra ristretto, in cui il duca Guglielmo, all'interno di un edificio, è affiancato dai suoi fratellastri, Robert de Mortain e appunto il vescovo Oddone (la didascalia si limita a citare i tre nomi: «Willelm. Odo episcopus. Rotbert»). A questo punto l'esercito normanno appare insediato sulla costa del Sussex, e l'affermazione del controllo su quest'area si completa con una fortificazione: «Iste iussit ut foderetur castellum ad Hestenga ceastra» («Questo ordinò che si costruisse un castello nel borgo di Hastings», scena 45). Una costruzione semplice e rapida da realizzare, un fossato, un terrapieno e una palizzata in legno (come in legno erano le palizzate dei castelli bretoni attaccati da Guglielmo); ma indubbiamente un modo per prendere il controllo del territorio e porre al sicuro il proprio esercito in attesa dello scontro con Harold[44].

Nelle scene successive gli eserciti si cercano. Un uomo si presenta da Guglielmo che, seduto, regge uno stendardo con la croce: «Hic nuntiatum est Willelmo de Haroldo» («Qui viene annunciato a Guglielmo [l'arrivo] di Harold», scena 46). I cavalieri normanni devono quindi avviarsi alla battaglia,

[43] Si veda oltre, cap. 4, note 51 sgg.
[44] Bouet, *Hastings*, p. 95.

ma prima «Hic domus incenditur» («Qui viene bruciata una casa», scena 47): non ci è detto perché, nulla chiarisce se la donna che si allontana con il figlio fosse in qualche modo significativa; forse è da intendere come una vedova che – per quanto di buona condizione sociale, come mostrano la sua casa e il suo abbigliamento – rappresenta gli inermi, le persone prive di difesa, che non costituiscono in alcun modo una minaccia per gli invasori. In ogni caso, non sembra certo positiva la rappresentazione dei Normanni, che prima hanno banchettato con gli animali sottratti ai contadini inglesi, ora bruciano la casa di una donna inerme.

E infine inizia il movimento militare: «Hic milites exierunt de Hestenga et venerunt ad prelium contra Haroldum regem» («Qui i cavalieri uscirono da Hastings e si avviarono al combattimento contro re Harold», scena 48). È una scena di grande impatto visivo: tutto parte da Guglielmo, e lo possiamo identificare sia perché dà l'ordine, sia perché tiene in mano lo stesso stendardo della scena 46; ora è in piedi davanti al castello di Hastings, con l'armatura, l'elmo e la spada, e si fa portare il cavallo. Se l'immagine del duca, dello scudiero e del cavallo è ampia e ben scandita, la scena si fa poi affollatissima: dieci cavalieri si ammassano pronti a partire, armati di tutto punto e con i cavalli scalpitanti; davanti a loro vediamo altri sei cavalieri che, in fila indiana, sono già lanciati verso il nemico.

In cima alla fila dei cavalieri ritroviamo il duca Guglielmo, che interroga gli esploratori (scena 49): «Hic Willelm dux interrogat Vital si vidisset exercitum Haroldi» («Qui il duca Guglielmo interroga Vitale se ha visto l'esercito di Harold», scena 49). Gli esploratori avanzano su una collinetta e indicano l'esercito nemico. Dall'altra parte della collina, sta avvenendo lo stesso: «Iste nuntiat Haroldum regem de exercitu Wilelmi ducis» («Questo annuncia al re Harold [l'arrivo] dell'esercito del duca Guglielmo», scena 50). È quasi perfetta la specularità delle due scene, con i due comandanti che interrogano con un gesto imperioso e gli esploratori che scrutano l'orizzonte e si voltano a riferire.

Guglielmo lancia i suoi cavalieri in battaglia: «Hic Willelm dux alloquitur suis militibus ut prepararent se viriliter et sapienter ad prelium contra Anglorum exercitu» («Qui il duca Guglielmo si rivolge ai suoi cavalieri perché si preparino virilmente e con saggezza al combattimento contro l'esercito degli Inglesi», scena 51). Una didascalia lunga, sviluppata su un ampio tratto del ricamo, non a illustrare una scena, ma piuttosto a mostrare la dinamica dell'azione. Dal discorso di Guglielmo nasce infatti la battaglia: i cavalieri normanni (affiancati da pochi arcieri) si lanciano contro i fanti inglesi, e si delinea la struttura grafica che poi si ripeterà nelle diverse scene che scandiscono la battaglia, con gli Inglesi, a piedi, che fronteggiano verso sinistra e verso destra le cariche della cavalleria normanna. Forse questa immagine riflette la reale preponderanza di fanti e cavalieri rispettivamente nell'esercito inglese e normanno; certo è un modo efficace per distinguere i due eserciti e rendere più leggibile l'azione. È un modello grafico ripetuto, che ci dà la sensazione di una truppa inglese forse ridotta, certo circondata. Ai piedi dei combattenti vediamo comparire i primi caduti, che vanno a occupare anche la fascia infe-

riore del ricamo, interrompendo la serie di animali e decorazioni che coprono in larga parte le due fasce minori, sopra e sotto il racconto.

L'efficacia dell'azione militare normanna è subito evidente e colpisce il cuore dell'esercito inglese, in un crescendo di violenza. Sono uccisi i fratelli di Harold: «Hic ceciderunt Lewine et Gyrd fratres Haroldi regis» (scena 52); i cadaveri coprono l'intera fascia inferiore, e più volte si tratta di morti mutilati o decapitati. Ma non ci troviamo di fronte a una violenza unilaterale, non è solo il massacro degli Inglesi da parte dei Normanni, come è evidente nella scena successiva, quando i cavalli normanni si schiantano nel tentativo di attaccare la collina dove sono asserragliati gli Inglesi, con morti da una parte e dall'altra, «Hic ceciderunt simul Angli et Franci in prelio» («Qui caddero insieme Inglesi e Francesi nel combattimento», scena 53). L'opposizione etnica corre sotto traccia lungo la narrazione, ed emerge a tratti nella rappresentazione degli individui e nel testo delle didascalie; ma qui l'opposizione si esplicita e al contempo si supera: Francesi e Inglesi non solo cadono entrambi sul campo di battaglia, ma cadono *insieme*, nello stesso momento, a sancire nel modo più chiaro la condivisione del dramma[45].

La battaglia sembra giunta a un momento di stasi, le cariche della cavalleria normanna non riescono a sfondare la resistenza inglese; per di più – narra Guglielmo di Poitiers – si sparge la voce che il duca Guglielmo sia morto. In una battaglia che è prima di tutto un confronto tra due persone e un duello tra Harold e Guglielmo, la morte del duca normanno segnerebbe in modo indiscutibile la fine della battaglia e la sconfitta dei Normanni. Ancora Guglielmo di Poitiers narra che il duca – che non veniva riconosciuto dai suoi perché aveva dovuto cambiare cavallo – si mostrò senza elmo per confortare i propri cavalieri[46]; il ricamo segue lo stesso racconto, ma lo arricchisce.

Prima della ricomparsa di Guglielmo, è Oddone di Bayeux a intervenire: «Hic Odo episcopus baculum tenens confortat pueros» («Qui il vescovo Oddone, impugnando un bastone, conforta i ragazzi», scena 54). Il vescovo impugna il bastone simbolo del comando militare e incita i cavalieri all'azione. Ma, come vedremo[47], la scena è in parte anomala, la didascalia si ritaglia con fatica uno spazio tra le gambe dei cavalli, probabilmente perché fu in parte aggiunta in seguito, quando il ricamo era già stato completato, forse a sfumare il ruolo militare di Oddone.

Dall'altra parte ricompare Guglielmo, con l'elmo alzato a mostrare il volto, e una didascalia essenziale: «Hic est Willelm dux» («Questo è il duca Guglielmo», scena 55). Al suo fianco un cavaliere lo indica per mostrarlo ai compagni, e la sua presenza al fianco del duca viene celebrata dal ricamo con una didascalia ora rovinata, che consisteva forse nel nome «Eustatius», Eustace de Boulogne. Non serve altro, le parole del vescovo e la presenza del duca in

[45] Si veda oltre, cap. 2, nota 14.
[46] *Gesta Guillelmi*, II, 17-18, pp. 128-130; Bouet, *Hastings*, pp. 120-124.
[47] Più analiticamente, si veda oltre cap. 4, nota 61.

mezzo ai suoi combattenti bastano a confortarli e soprattutto a far loro sapere che la battaglia non è persa, che è ancora tempo di combattere.

L'azione dei cavalieri si rilancia e al loro fianco (o meglio, ai loro piedi, dato che sono rappresentati nella fascia inferiore) intervengono gli arcieri, che faranno la differenza. L'attacco normanno si concentra là dov'è re Harold, circondato da un gruppo ormai ridottissimo di soldati: prima «Hic Franci pugnant et ceciderunt qui erant cum Haroldo» («Qui i Francesi combattono e caddero quelli che erano con Harold», scena 56); poi, privo di difesa, lo stesso re viene ucciso, «Hic Harold rex interfectus est» (scena 57), forse colpito da un arciere, con una freccia nell'occhio[48].

La battaglia è finita: la morte del re toglie ogni senso al combattimento. Il terreno è ricoperto di morti non solo mutilati e fatti a pezzi, ma spogliati dai fanti che si affrettano a privare i cavalieri di armi e armature. Agli Inglesi non resta che fuggire, inseguiti da un manipolo di cavalieri normanni: «Et fugaverunt Angli» (scena 58).

Termina qui il ricamo? Probabilmente no: all'estremità destra la stoffa non è rifinita, qui non c'è un bordo come quello che corre sopra e sotto l'intera opera e la chiude all'estremità sinistra. Dobbiamo pensare che ci fosse ancora qualche scena, ma quali? Che cosa manca a questa rappresentazione, che ci ha portato fino alla morte di Harold e all'indiscutibile sconfitta e fuga degli Inglesi? Manca probabilmente una celebrazione della vittoria di Guglielmo, forse la sua incoronazione o una sua rappresentazione in trono. È ovviamente un'ipotesi, ma certo l'immagine di Guglielmo in maestà avrebbe richiamato sia la prima scena, con Edoardo in trono nel pieno del suo potere, sia la rappresentazione di Harold in maestà (scena 30), che a metà della narrazione aveva celebrato il suo potere regio, per quanto provvisorio[49]. E se si fosse trattato di Guglielmo in maestà, forse proprio per questo ora non c'è più: un'immagine celebrativa, riutilizzabile autonomamente, al di fuori del contesto narrativo del ricamo, potrebbe essere stata tagliata e aver seguito un percorso a parte, alla corte del re o in qualche altro sito che volesse celebrare la gloria regia di Guglielmo. Ma qui siamo davvero nel campo delle congetture: limitiamoci a dire che il ricamo – quale si è conservato – si conclude con la fuga degli Inglesi, ma che quasi sicuramente comprendeva in origine una parte ora perduta; la stessa struttura narrativa del ricamo appare al momento incompleta, perché al punto di partenza (la maestà di Edoardo), e all'apertura del conflitto (l'incoronazione di Harold), non corrisponde una scena che sani il conflitto e chiuda il cerchio (come sarebbe, appunto, l'immagine di Guglielmo in trono).

[48] La scena è stata pesantemente restaurata e non è certa né l'identificazione di Harold tra i diversi personaggi rappresentati, né l'effettiva presenza originale della freccia che attualmente appare conficcata nell'occhio: Foys, *Pulling the Arrow Out*; si veda più ampiamente oltre, cap. 3, nota 54.
[49] Per una discussione su questo punto, si veda Lewis, *The Rhetoric of Power*, pp. 132-133, che tende a ritenere il ricamo completo nella forma attuale; l'ipotesi di una scena finale con l'incoronazione di Guglielmo è ad esempio proposta da Bernstein, *The Mistery*, p. 25, e Brown, Auctoritas, Consilum et Auxilium, p. 28.

II. La gloria di Guglielmo, l'onore di Harold

Se consideriamo la struttura del ricamo di Bayeux, è evidente l'analogia con monumenti celebrativi come la Colonna Traiana: un racconto per immagini, lineare, destinato a presentarci una grande campagna militare vittoriosa di un sovrano. Qualche elemento figurativo della Colonna Traiana può essere filtrato nel ricamo e diversi sono i legami tra Roma e i protagonisti di questa storia[1], ma gli intenti degli autori sono profondamente diversi: il ricamo non ha nulla di davvero solenne e celebrativo nelle sue forme e nei suoi materiali (che sono nel complesso modesti, tela e lana), e il racconto non si risolve in una semplice e coerente celebrazione delle imprese di Guglielmo, né in una lineare e univoca condanna di Harold. Per cogliere questa prospettiva, dobbiamo quindi prima di tutto considerare il confronto tra due persone e due popoli, che costituisce la struttura di fondo della narrazione.

Dobbiamo porci un problema metodologico importante, quello della riconoscibilità dei personaggi e dei popoli. "Riconoscibilità", non "somiglianza": la questione non è se le immagini di Edoardo, Guglielmo e Harold fossero fedeli al loro aspetto fisico, ma se gli osservatori potessero riconoscerli senza esitazioni[2]. Per questo gli autori del ricamo adottarono una serie di tecniche di

[1] Werckmeister, *The political Ideology*, pp. 535-548; Owen-Crocker, *Stylistic Variation*. Oddone di Bayeux, possibile committente del ricamo, andò a Roma nel 1096 (ma non fece ritorno, dato che morì a Palermo): Bates, *Character and Career*, p. 20; si ha notizia di un passaggio a Roma anche di Scolland, abate di Saint Augustine di Canterbury (il più probabile autore del ricamo, si veda oltre cap. 7), appena prima di insediarsi come abate: Clarke, *The Identity of the Designer*, p. 135; e a Roma erano andati, tra gli anni '50 e '60, sia Harold sia suo fratello Tostig: Barlow, *The Godwins*, pp. 82 e 88-90; *Vita Ædwardi*, I.5, pp. 33-37; *Die Briefe des Petrus Damiani*, II, pp. 566-567, doc. 89 (e nota 105).

[2] Lewis, *Identity and Status*, p. 120: «Given the complexities and relative sophistication of the story being told [...] it was necessary for the designer to use signals to help the audience "read" the Tapestry account».

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Luigi Provero, *Dalla guerra alla pace. L'Arazzo di Bayeux e la conquista normanna dell'Inghilterra (secolo XI)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-6079 (online), ISBN 978-88-5518-244-7 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-244-7

riconoscibilità: in qualche caso un'effettiva regolarità nella rappresentazione della fisionomia di alcuni personaggi; spesso degli indicatori fisici o di abbigliamento destinati a ricondurre il singolo alla sua identità etnica o individuale; talvolta un'indicazione testuale nelle didascalie.

Harold è raffigurato in un modo piuttosto regolare: non particolarmente alto, biondo, con i baffi, possiamo riconoscerlo pressoché a colpo sicuro lungo tutta la prima parte. Ma il ricamo rafforza questa coerenza con una serie di altri indicatori: in parte ci aiuta l'abbigliamento, che si ripete identico o simile in diverse scene consecutive, come la tunica rossa e il mantello verde che troviamo più volte nelle prime scene; e poi soprattutto le didascalie, che fin dalla seconda scena – e poi lungo tutto il ricamo – ripetono il nome di Harold per ben 21 volte; e sul nome del duca, proprio nella seconda scena, attira l'attenzione uno dei suoi accompagnatori che, al fondo della fila di cavalieri, indica sopra di sé il nome e il titolo ducale di Harold. Fisicamente meno connotato Guglielmo, anche se le sue diverse immagini sono nel complesso coerenti: forse un po' più alto di Harold[3], castano-biondo, senza barba né baffi, con un taglio di capelli non particolarmente vistoso, privo di quelle caratteristiche che – come vedremo tra poco – indicano l'appartenenza al popolo normanno. Ma anche per Guglielmo le didascalie intervengono costantemente in nostro aiuto: il suo nome ricorre ben 19 volte, e di fatto non abbiamo mai seri dubbi sulla sua identificazione. Un'integrazione di parole e segni grafici si ritrova infine nei vescovi Oddone di Bayeux e Stigand di Canterbury, la cui tonsura li qualifica in modo immediato come chierici, mentre la didascalia e il contesto completano il lavoro e ci permettono di riconoscere con buona certezza i singoli[4].

L'uso strategico degli elementi di riconoscibilità è però più evidente quando dal singolo ci spostiamo ai popoli, alla distinzione tra Normanni e Inglesi: in diversi momenti, molti elementi – capelli e baffi, tuniche e brache, ma anche lo schieramento in battaglia – intervengono a chiarire chi nella scena sia normanno e chi inglese. Ma per comprendere l'uso di questi indicatori etnici, dobbiamo considerare complessivamente il rapporto tra Normanni e Inglesi nel ricamo.

1. *Due popoli per un regno*

Il ricamo è prima di tutto il racconto di due popoli che nel 1066 si sono riuniti in un'unica dominazione, ma che prima di ciò non costituivano certo due mondi estranei. Possiamo pensare al mare del Nord dei secoli X e XI

[3] Sull'effettiva corporatura di Guglielmo, più alto della media, si veda Bouet, *Hastings*, p. 34.
[4] Lasciandoci qualche dubbio solo nella scena del "consiglio delle navi", quando Guglielmo decide la costruzione delle navi destinate all'invasione, affiancato da un nobile e da un chierico, di cui si è proposta (ma non è esplicitata) l'identificazione con Oddone (scena 35); oltre, cap. 4, note 46 sgg. Per l'identificazione con Stigand del chierico presente al momento della morte di re Edoardo (scena 27), sopra, cap. 1, nota 37.

come a un'articolata e instabile dominazione normanna, in cui diversi gruppi e dinastie si alternavano al potere tra Danimarca, Norvegia, Inghilterra e Normandia. Solo Cnut, nei primi anni del secolo XI, riuscì a riunire i regni di Danimarca, Norvegia e Inghilterra[5], ma le comunicazioni e la mobilità tra questi spazi politici rimasero sempre intense, così come gli intrecci dinastici, con diversi sovrani che si richiamavano più o meno direttamente a una discendenza da Cnut. Questa mobilità aristocratica e questi intrecci dinastici coinvolsero anche la Normandia, che rimase estranea al dominio di Cnut e si mantenne stabilmente nei quadri della dominazione ducale e del regno di Francia[6], ma al cui interno possiamo cogliere un processo di costruzione dell'identità etnica. Ne è testimone importante, qualche decennio prima del ricamo, Dudone di Saint-Quentin, il cui testo riflette in larga misura l'azione politica del duca Riccardo II e propone due accezioni del termine "Normanni": una come etnia ampia e dispersa, legata alla provenienza scandinava, a indicare gli "uomini del Nord" che agivano su vasti orizzonti marittimi e territoriali; l'altra in senso propriamente regionale, coerente con l'azione del duca committente del testo, come "uomini del ducato di Normandia". Questa seconda accezione nel complesso prevale nel testo di Dudone, che tende a porre in secondo piano la matrice scandinava[7].

L'analisi del discorso etnico condotto dal ricamo deve quindi muoversi in un delicato equilibrio, valutando sia le affinità che legavano Normanni e Inglesi, sia l'indubbia distinzione di ambiti politici. In modo discontinuo ma non casuale, il ricamo porta in primo piano le differenze con una serie di scelte grafiche e, in misura minore, testuali. Capigliatura e abbigliamento sono i due strumenti usati con maggiore evidenza per identificare l'appartenenza etnica: in linea generale gli Inglesi portano i baffi e indossano tuniche, mentre i Normanni indossano brache e giarrettiere, con uno strano taglio di capelli, rasati sulla nuca e lunghi sulle orecchie e sulla fronte (ad esempio scene 9 e 12)[8].

Questa scelta – molto efficace dal punto di vista grafico, e che presumibilmente rifletteva i concreti usi dei diversi popoli – non è però costante lungo il ricamo, e si concentra nella prima parte, fino alla scena 14. Si potrebbe attribuire questo mutamento al lavoro non perfettamente coordinato di diverse équipe di ricamatrici, che probabilmente lavorarono contemporaneamente sulle singole pezze di tela che, cucite insieme, sono andate poi a costituire il ricamo; indubbiamente la seconda sezione del ricamo, che inizia con la scena 14, appare più irregolare, usa con minore sistematicità questi indicatori etnici, e si è potuto quindi ritenere che questa équipe abbia prestato minore atten-

[5] Un'articolata analisi in Bolton, *The Empire of Cnut the Great*.
[6] Con ridotti segni di uno stile di vita che richiamasse in qualche modo la tradizione vichinga: Bates, *Normandy before 1066*, p. 239.
[7] Webber, *The Evolution of Norman Identity*, pp. 25-29; Canosa, *Etnogenesi normanne*, p. 116; Carozzi, *Des Daces aux Normands*, in particolare pp. 24-25; per Dudone, oltre, cap. 6, note 31 sgg.
[8] Per l'abbigliamento: Owen-Crocker, *The Bayeux 'Tapestry': culottes, tunics and garters*; Owen-Crocker, *Dress and Authority*; per la non perfetta coerenza di questi indicatori, si veda Lewis, *Identity and Status*, pp. 101-102.

zione a elementi grafici inseriti come marcatori etnici nel disegno che costituì la base per la produzione del ricamo[9]. Tuttavia proprio la scena 14 (il colloquio tra Harold e Guglielmo nel palazzo di quest'ultimo), che fa parte della seconda tela del ricamo, è uno dei casi in cui i marcatori etnici sono usati con maggior chiarezza ed efficacia narrativa: Harold, mentre si confronta con il duca, è circondato da armati normanni, ma indica alle sue spalle un personaggio che spicca in modo netto dal gruppo, e che possiamo senz'altro identificare come un inglese (e forse è Wulfnoth, il fratello di Harold, ostaggio di Guglielmo[10]).

Chi ha ricamato la seconda pezza non solo era perfettamente in grado di usare questi indicatori, ma ne coglieva in pieno significati e implicazioni: appare quindi difficile ritenere che nelle scene successive li abbia equivocati, sottovalutati o semplicemente trascurati. Il progressivo abbandono di questa scelta grafica deve trovare un'altra spiegazione, sulla base delle scelte narrative e ideologiche dell'autore. Il primo ampio tratto del ricamo è quello in cui si presentano i protagonisti e il loro carattere; ed è soprattutto la fase in cui si vanno delineando i rapporti tra di loro, in un'ostilità a tratti aperta, a tratti tacita[11]: gli attori si contrappongono, si avvicinano e si confrontano, in base a ben distinte identità personali, ma anche etniche e politiche. Le scene dello sbarco di Harold, della sua cattura, prigionia e liberazione, sono tutte intessute da una dinamica intensa tra Inglesi e Normanni, che il ricamo può rappresentare efficacemente solo chiarendo – di volta in volta – l'identità etnica del singolo. Il colloquio tra Guglielmo e Harold (scena 14) segna una transizione fondamentale: di qui parte la spedizione in Bretagna, in cui Harold segue il duca e si fa onore, come gli verrà riconosciuto dallo stesso Guglielmo con il cerimoniale della consegna delle armi (scena 21). I due gruppi quindi si avvicinano, quasi si fondono in un'unica armata, e le distinzioni etniche perdono la loro funzione narrativa. E sarà poi poco importante distinguere graficamente le diverse etnie a partire dalla scena 24, con il ritorno di Harold in Inghilterra: le due vicende si separano, non ci sono interazioni tra Normanni e Inglesi, non ci sono scene in cui compaiano contemporaneamente membri dei due gruppi; diventano quindi superflui quei segni che ci permettevano di identificare l'appartenenza etnico-politica dei singoli.

I due popoli si ritrovano poi faccia a faccia al momento dello sbarco normanno a Pevensey, ma di nuovo ci troviamo in un contesto in cui appare superfluo usare abbigliamento e capelli per connotare etnicamente i personaggi: prima i grandi e minacciosi cavalieri normanni si contrappongono con piena evidenza ai piccoli e inermi Inglesi che subiscono saccheggi e violenze (scene

[9] Questa è l'interpretazione proposta da Owen-Crocker, *The Bayeux 'Tapestry'. Invisible seams*, p. 260 (utile anche per la distinzione tra le diverse sezioni della tela, oltre a Bédat, Girault-Kurtzeman, *Étude technique*). Si veda anche Owen-Crocker, *The Bayeux 'Tapestry': culottes, tunics and garters*, in particolare p. 5.
[10] *Gesta Guillelmi*, I, 41, p. 68; un chiaro uso di questi marcatori etnici si trova anche alla scena 17, sempre nella seconda tela del ricamo.
[11] Paragrafo seguente.

40 e 47). Poi si avvia la battaglia, e le armature e gli elmi impedirebbero di usare vestiti e capelli come marcatori etnici: qui sono le modalità di combattimento, le vicende tattiche della battaglia e le didascalie a chiarire la contrapposizione tra i due popoli. Vediamo emergere nuovi e diversi segni, come gli stendardi, le forme degli scudi, le asce da guerra inglesi[12]: indicatori realistici e ideologicamente importanti, ma spesso non indispensabili per cogliere l'opposizione dei due popoli in combattimento, che emerge con chiarezza dallo schieramento e dalla posizione delle due armate, dall'opposizione tra la cavalleria normanna e la fanteria inglese[13]. Sono però segnali importanti, perché ci ricordano come la distinzione tra Normanni e Inglesi non fosse una libera creazione artistica del ricamo, ma fosse prima di tutto una reale differenza nelle forme di vita e di combattimento, all'interno di quel mondo aristocratico di ascendenza normanna che era ben differenziato al proprio interno.

Le discontinuità e le irregolarità grafiche possono sicuramente essere in parte attribuite all'intervento di diverse équipes non perfettamente coordinate e alla difficoltà a tradurre i disegni originali in ricami, ma l'intensità variabile con cui il ricamo usa i marcatori grafici per distinguere le etnie si spiega meglio sulla base di scelte narrative e ideologiche degli autori.

Ben più povero il raccolto se ci spostiamo sul piano delle didascalie, che fanno ampio uso del termine "Angli": dalla scena 2 (con la comparsa di Harold «dux Anglorum»), fino alla fine del ricamo (quando «fugaverunt Angli», scena 58), vediamo ricorrere i riferimenti alla «anglica terra», al «rex Anglorum», a una «navis anglica» e all'«Anglorum exercitum» (rispettivamente alle scene 25, 30, 34 e 51); dall'altro lato, la didascalia definisce Guglielmo «Normannorum ducem» alla sua prima comparsa (scena 13), ma in seguito non abbiamo alcun altro riferimento testuale ai Normanni.

Un passaggio chiave da questo punto di vista è la scena in cui la cavalleria normanna si schianta contro la collina presidiata dagli Inglesi, scena descritta con la didascalia «Hic ceciderunt simul Angli et Franci in prelio» (scena 53). Si esplicita lo scontro tra i due popoli, che al contempo però appare superato dal comune dramma, dalla morte dei soldati di entrambe le parti: non solo vediamo i caduti nei due eserciti, ma il testo vuole sottolineare come queste morti avvengano insieme, «simul», un avverbio in cui la solidarietà del dramma comune sembra prevalere sull'ostilità dello scontro. Qui come altrove, il ricamo non nega, ma esalta il conflitto, spostando però l'attenzione dello spettatore dall'ostilità alle perdite comuni[14].

E una volta a terra, i morti non sono riconoscibili: se in battaglia possiamo distinguere i cavalieri normanni e i fanti inglesi, nella morte non c'è più nulla

[12] Lewis, *Identity and Status*, pp. 102-106.
[13] Oltre, par. 3.
[14] Il rispetto nei confronti dei combattenti delle due parti è sottolineato in Cowdrey, *Towards an Interpretation*, p. 60, che propone una lettura normanna dell'Arazzo, in cui la committenza di Oddone di Bayeux verrebbe tuttavia a compromesso con l'esigenza di sanare il conflitto con gli Inglesi, ad esempio tramite una presentazione positiva di Harold: *ibidem*, pp. 63-64.

che li differenzi. Se il ricamo vuole essere, tra le altre cose, un monumento memoriale ai caduti di Hastings, lo è in modo peculiare. Se vogliamo confrontarlo con i grandi monumenti bellici e cimiteri militari del XX secolo, non ha una funzione analoga al sacrario militare di Redipuglia o al cimitero tedesco di Cassino, che esaltano l'identità nazionale e la morte patriottica. Ricorda invece i monumenti che troviamo in territori di confine, dall'identità etnica incerta e complessa, come l'Alsazia, dove i monumenti innalzati dopo il 1918 ricordano sì i caduti, rappresentati però nudi, senza un'uniforme che permetta di individuarne la nazionalità, e con scritte che celebrano la memoria «dei nostri caduti», non dei «caduti per la patria»; o il cimitero di guerra di San Michele al Tagliamento, che accoglie Italiani e Austriaci «im Tode vereint» («Affratellati nella morte»)[15].

Dobbiamo notare un altro elemento di questa didascalia, ovvero l'aggettivo "Francesi": qui e in seguito (anche alla scena 56: «Hic Franci pugnant et ceciderunt qui erant cum Haroldo», scena 56) l'esercito di Hastings non è fatto di Normanni, ma di Francesi, e la differenza non è da poco. Abbiamo visto che i Normanni tra X e XI secolo avevano vissuto a lungo una doppia identità, tra il richiamo all'origine scandinava e la concreta appartenenza (linguistica e politica) al regno di Francia[16]. E se i due termini – "Normanni" e "Francesi" – erano ormai usati come sinonimi, non possiamo trascurare la specifica scelta compiuta in un testo breve ed essenziale come le didascalie del ricamo. Il nome di "Francesi" è prima di tutto un riferimento concreto, all'esercito che Guglielmo aveva raccolto non solo all'interno del proprio ducato, ma anche nelle regioni vicine[17]; al contempo il termine ha un valore oppositivo più forte, poiché sottolinea la dipendenza del duca e del ducato dal re di Francia[18]. L'uso del nome "Francesi" evidenzia questo quadro politico di riferimento e sottolinea quindi come la vittoria di Guglielmo non sia solo un cambiamento di sovrano (come più volte era avvenuto, in modo spesso violento, in Inghilterra), ma porti l'isola a gravitare attorno a un sistema politico diverso. Un mutamento maggiore, non solo dinastico: se gli storici hanno a lungo discusso su quanto la transizione abbia davvero inciso nella storia inglese[19], gli autori del ricamo sembrano qui esprimere l'idea che il confronto vada al di là del piano dinastico e propriamente etnico, e sia invece un mutamento dei riferimenti politici fondamentali.

Nel complesso del ricamo, l'opposizione etnica è quindi presente ma non dominante; e soprattutto l'autore sa giocare su questa opposizione, valoriz-

[15] Becker, *Il culto dei morti*, p. 485; De Luna, *Il corpo del nemico ucciso*, pp. 46-47.
[16] Sopra nota 7, e Bates, *Normandy before 1066*, pp. XVI-XVIII.
[17] Bouet, *Hastings*, pp. 59-61 e 73, che sottolinea come Fiamminghi e Francesi costituissero probabilmente un terzo dell'armata di Guglielmo, e i veri e propri Normanni non fossero più di metà dell'esercito.
[18] Bates, *Normandy before 1066*, in particolare pp. 46 e 62.
[19] Si vedano la discussione di Bates, *1066: does the date still matter?* e l'importante analisi di Garnett, *Conquered England*, che mostra come la dominazione normanna abbia trasformato in profondità le forme del possesso fondiario in Inghilterra.

zandola o ponendola in secondo piano nei diversi momenti della narrazione. Non è però l'opposizione di due popoli indistinti, ma prima di tutto il confronto tra due persone attorno a cui questi popoli si organizzano: dobbiamo quindi ritornare a Guglielmo e Harold, considerare le forme del loro confronto, prima di arrivare al momento dello scontro aperto, la battaglia di Hastings.

2. *Una gerarchia negoziata*

È proprio considerando Harold e Guglielmo che possiamo vedere con la massima chiarezza come il ricamo non sia l'unilaterale celebrazione del trionfo normanno, ma una narrazione assai più complessa, ricca di sfumature e contraddizioni, che integra e non contrappone l'elogio dei due capi e dei due popoli. Guglielmo e Harold si ponevano probabilmente su livelli analoghi di ricchezza e potenza: il primo solidamente in controllo del ducato di Normandia, il secondo ai vertici del regno inglese, probabilmente l'uomo più potente dopo il re[20]. Harold nel complesso della vicenda è ovviamente lo sconfitto, ma di lui si esaltano sia l'intimità con il santo re Edoardo, sia lo status aristocratico e signorile, sia il valore, riconosciuto dallo stesso Guglielmo. L'espressione più chiara di questo giudizio positivo si trova probabilmente nella sequenza dell'ascesa al trono, la cui narrazione è attentamente costruita al fine di porre il nuovo re in una luce di piena legittimità: non solo è rappresentato nell'unica vera scena in maestà del ricamo, in trono, con tutti gli emblemi del potere regio, circondato dai tre ordini che ne riconoscono e fondano il potere (scene 30 e 31), ma Harold giunge a questa scena grazie alla consegna della corona da parte dell'aristocrazia (scena 29), esplicitamente legata alla designazione da parte di Edoardo morente (scena 27)[21]. Al contempo, il ricamo evita di riprendere la tesi dominante alla corte anglo-normanna, che vedeva in Harold uno spergiuro, venuto meno ai suoi impegni nei confronti di Guglielmo[22].

Le immagini positive di Harold si concentrano nella prima parte del ricamo, e in particolare durante il suo viaggio in Normandia e Bretagna. La rappresentazione di Harold è insistita: per quanto qualche identificazione sia incerta, lo ritroviamo 14 volte nelle prime 15 scene del ricamo, e la sequenza della traversata (scene 4-5) comprende da sola ben quattro raffigurazioni di Harold al timone della nave. Possiamo anzi dire che, rispetto ai fregi trionfali delle colonne romane da cui siamo partiti, la situazione è pressoché ribaltata: qui il protagonista non è Guglielmo, il vincitore, ma piuttosto Harold, che

[20] Per il potere di Guglielmo, si veda complessivamente Bates, *William the Conqueror*; per Harold e la sua famiglia, si veda in generale Barlow, *The Godwins*; per il patrimonio della famiglia, probabilmente superiore a quello dello stesso re Edoardo: Williams, *Land and power*; Fleming, *Domesday Estates*; sui ruoli politici della famiglia sotto Edoardo e i predecessori: de Vries, *The Norwegian invasion*, pp. 69-123.

[21] Oltre, cap. 3, par. 2.

[22] Oltre, cap. 5, note 17 sgg.

domina la scena e relega il duca normanno a una funzione di comprimario. Concentriamo quindi l'analisi su questa fase per cogliere come sia introdotto nella narrazione il personaggio di Harold. Qui – e più precisamente nelle prime tre scene – troviamo gli elementi che lo connotano: l'intimità con il re, lo status aristocratico, la devozione religiosa e il controllo di un nucleo signorile. Il ricamo mette in campo il suo protagonista e cerca di descriverlo immediatamente con tutte le sue caratteristiche, in un'immagine articolata e senza dubbio positiva.

Vediamo alcuni elementi più in dettaglio, a partire dall'intimità con re Edoardo, che segna l'entrata in scena di Harold: nella prima immagine del ricamo (scena 1), il dialogo tra il re ed Harold si presta a interpretazioni diverse[23] e non è certo – benché molto probabile – che si voglia qui rappresentare un incarico, ovvero l'ordine di Edoardo ad Harold di andare in Normandia a suo nome. Ma quello che appare certo è che i due sono rappresentati vicini e cordiali, quasi intimi; Harold è anzi, in tutto il ricamo, l'unico che venga a contatto diretto con Edoardo, l'unico la cui mano vada a sfiorare la sua mano, qui e sul letto di morte del re (scena 27). E questo è un dato rilevante, considerando la fama di santità di Edoardo, sancita dalla sua canonizzazione un secolo dopo[24]. La nobiltà di Harold è poi sottolineata nelle scene immediatamente seguenti, quando si allontana dal palazzo regio accompagnato dai suoi *milites* (come li qualifica esplicitamente la didascalia), con falchi e levrieri che richiamano ovviamente la caccia, attività a forte connotazione nobiliare; con questo seguito si reca nel suo dominio di Bosham, dove prima si raccoglie in preghiera nella sua chiesa privata, poi assolve a una delle funzioni fondamentali dei grandi nobili, ovvero intrattiene a banchetto il suo seguito[25].

Più complessa la raffigurazione di Harold come guerriero. Il suo connotato militare è evidente fin dalle prime scene: dai *milites* che lo accompagnano verso Bosham, agli scudi posti sulla fiancata della nave che lo porta in Normandia, alla spada che impugna di fronte a Guido e ai suoi armati, tanto che i suoi stessi uomini devono trattenerlo perché non si difenda contro le forze superiori del conte di Ponthieu (scene 2, 5 e 7). Infine – per restare in questa prima parte del ricamo – il valore di Harold è prima posto in luce all'avvio della spedizione in Bretagna, quando salva alcuni soldati (inglesi e normanni) dalle pericolose acque del fiume Couesnon (scena 17), e poi riconosciuto da Guglielmo nel cerimoniale della consegna delle armi (scena 21).

[23] Oltre, cap. 4, nota 26.
[24] Barlow, *Edward the Confessor*, pp. 256-285; analisi più ampia oltre, cap. 3, par. 1.
[25] Per l'importanza di Bosham nel sistema signorile di Harold, si veda Fleming, *Domesday Estates*, pp. 989 e 999; appare a questo proposito debole l'osservazione di Cowdrey, secondo cui la scena davanti alla chiesa non esalterebbe la pietà religiosa di Harold, perché, sotto il duca e il suo accompagnatore inginocchiati, sono rappresentati due uccelli che litigano, a rivelare – secondo Cowdrey – la falsità di Harold: Cowdrey, *King Harold II*, pp. 4-5. A differenza dei pavoni rappresentanti alla scena 14 (oltre, nota 38), questi due uccelli non richiamano forme, posizioni e colori dei due protagonisti della narrazione.

Su alcune di queste immagini si sono concentrate interpretazioni che, per quanto diverse, convergono nel vedere il ricamo come una rappresentazione negativa di Harold. Prima di tutto Suzanne Lewis ha visto nella nave carica di armi un atto di violazione dello spazio francese: in quest'ottica, Harold sarebbe un intruso, che porta una minaccia e trasforma la spiaggia piccarda in un teatro di guerra, scatenando la giusta reazione di Guido[26]. Ma se poniamo a confronto questo viaggio con quello, in senso contrario, che Guglielmo compie per andare a conquistare il regno d'Inghilterra (scena 35 e seguenti), il significato delle due sequenze appare profondamente diverso. La differenza non sta tanto nelle navi (quelle di Guglielmo, per quanto molto più numerose, non differiscono molto per quanto riguarda lo sfoggio di forza armata), ma piuttosto nell'imbarco e nei momenti che preparano il viaggio: Harold e i suoi sono chiamati a imbarcarsi direttamente dal banchetto e, con le tuniche rialzate per non bagnarsi, si dirigono alla nave portando falchi sul polso e levrieri in braccio; Guglielmo invece, dopo aver fatto costruire le navi, le fa caricare di armi per poi dirigersi all'imbarco portando lo stendardo e con un seguito di cavalieri armati di lance e scudi. Certo, in entrambi i casi vediamo gli scudi sulla fiancata delle navi, ma è probabilmente ovvio che ci fossero: erano potenti membri dell'aristocrazia militare, le armi erano un emblema fondamentale della loro funzione, e non possono quindi essere di per sé considerate come la rappresentazione di una volontà di attacco e di conquista. E soprattutto, si fatica a vedere la partenza di un minaccioso esercito nei tre uomini che disarmati, con le gambe nude e un cane in braccio, scendono dalla scala del palazzo di Bosham e si avviano un po' impacciati verso la nave.

Herbert Cowdrey ritiene invece che il ricamo voglia presentare Harold come un falso guerriero, un uomo che rivendicherebbe senza fondamento la propria forza militare e in generale le proprie qualità: così Harold è rappresentato in posizione umile e debole sia davanti a Guido di Ponthieu, sia davanti al re Edoardo al ritorno in Inghilterra (scene 9 e 25); inoltre, pur viaggiando accompagnato da uomini armati, lungo tutta la prima parte del ricamo non è mai direttamente impegnato in azioni belliche[27]. Tuttavia l'atteggiamento e i gesti di Harold di fronte a Guido ed Edoardo vanno visti nelle specifiche contingenze, chiare nel caso di Guido (di cui Harold è prigioniero), più sfuggenti nel caso di Edoardo[28]. Peraltro, se si considera la prima parte del ricamo, anche Guglielmo non appare mai impegnato in combattimento, ma lo vediamo in armi alla guida dei suoi cavalieri solo prima e dopo la spedizione in Bretagna. Se accettiamo la lettura proposta da Cowdrey, il messaggio non è che Harold sia un falso guerriero, ma che i capi militari non combattono in prima persona; ma, come vedremo, questo appare smentito dalla narrazione della battaglia di Hastings.

[26] Lewis, *The Rhetoric of Power*, p. 55.
[27] Per tutto ciò Cowdrey, *King Harold II*, pp. 4-6.
[28] Oltre, cap. 4, par. 2.

Su una linea in parte affine si è posta Shirley Ann Brown, che nota come – mentre Harold è prigioniero di Guido di Ponthieu – nella fascia inferiore sia rappresentato un orso in catene, tormentato da un uomo in armi[29]. Le fasce inferiore e superiore sono più volte usate per commentare la vicenda principale, e qui sembra ovvia l'identificazione dell'orso con Harold e del cavaliere con Guido; ed è vero che all'orso erano talvolta associate caratteristiche negative, soprattutto la stupidità e la violenza, il che porterebbe a leggere questa scena come una critica ad Harold e al suo effettivo valore. Ma dobbiamo ricordare che nell'alto medioevo l'orso era prima di tutto il re degli animali, emblema del potere regio[30]: in questo senso, l'immagine sembrerebbe dirci che è stato imprigionato un re, quale Harold è destinato a diventare pochi mesi dopo. L'interpretazione di questa immagine è però complessa: tra il modello dell'orso-re dell'alto medioevo e quella dell'orso-inetto del basso medioevo, la fase di transizione sembra avviarsi proprio alla fine del secolo XI, e in specifico in Inghilterra. Risalgono a questa fase e a questo contesto sia la prima rappresentazione di un orso costretto a ballare agli ordini di un giullare, sia la prima notizia di un orso donato – proprio dal re Guglielmo il Conquistatore – al signore piccardo Arnoldo di Ardres, e da questi esibito in piazza, dove fu sbranato dai cani, in una scena molto apprezzata dal pubblico locale[31]. È possibile che l'immagine del ricamo sia un'allusione proprio a questo specifico episodio, databile al 1080; ma certo le implicazioni ideologiche dell'orso restano assai sfuggenti, e non possiamo prendere questa immagine come una chiara critica alle qualità di Harold.

Nel complesso gli elementi che sembrano mettere in discussione le qualità militari di Harold sono deboli e sfuggenti, incomparabili rispetto alle immagini – forti ed esplicite – che affermano il suo valore e ne mostrano il riconoscimento da parte del suo futuro nemico. Come vedremo[32], altra e più profonda è la critica del ricamo all'aristocrazia militare, ritenuta incapace di garantire la pace; ma Harold è pienamente parte di questa aristocrazia, ne è anzi ai vertici.

Guglielmo entra in scena in un secondo momento, quando riceve il messo inglese che gli annuncia la prigionia di Harold (scena 12), ma il suo è un ingresso trionfale. Guglielmo accoglie l'Inglese seduto in trono, davanti a un massiccio palazzo che rappresenta la sua forza. Possiamo anzi dire che il palazzo di Guglielmo assume la stessa funzione narrativa che per Harold avevano avuto gli edifici di Bosham: se Harold si era presentato come un nobile signore, che assolveva a tutti i suoi doveri, soprattutto verso i cavalieri che lo accompagnavano, Guglielmo è l'emblema della forza e del controllo, manifestati qui nel suo palazzo e poco dopo nel suo cavallo, il robusto stallone su cui va a incontrare Guido e Harold (e vedremo come non sia affatto casuale

[29] Brown, *Cognate Imagery*, pp. 156-157.
[30] Pastoureau, *L'orso*.
[31] *Ibidem*, pp. 77-78 e 209 in nota.
[32] Oltre, cap. 5, par. 2.

la scelta dei cavalli su cui sono rappresentati i tre protagonisti della scena) (scena 13)[33]. E il potere del duca si esprime concretamente e rapidamente, con l’invio dei messi che inducono Guido a consegnare Harold; anzi, la forza di Guglielmo anticipa la sua stessa comparsa: grazie a un’inversione narrativa, vediamo prima comparire i messi ducali che discutono con Guido, poi la loro cavalcata e – infine – l’origine della loro azione, ovvero Guglielmo e la sua potenza (scene 10-12). Sbarcando in Normandia, Harold è entrato in un territorio che non controlla, in uno spazio radicalmente diverso da Bosham, dove si era imbarcato: qui non è in grado di garantire la propria sicurezza e solo l’intervento di Guglielmo potrà liberarlo. E in tutto il ricamo, se l’onore reso ad Harold può apparire a tratti sfuggente[34], il potere e la forza militare di Guglielmo sono costantemente in piena evidenza, dal suo primo intervento a sottomettere e umiliare Guido di Ponthieu, fino alla fine, alla vittoria sancita dalla morte di Harold. Ma i connotati di questa forza e l’uso che Guglielmo ne fa non hanno caratteri costantemente e univocamente positivi: la potenza di Guglielmo è la forza bestiale dei suoi stalloni, le cui figure dominanti sul piano fisico e sessuale esprimono l’affermazione del duca sui suoi interlocutori, ma ne suggeriscono anche un fondamento animale[35]; al contempo, la forza militare di Guglielmo non si manifesta solo contro l’aristocrazia militare, ma nei saccheggi di Pevensey va a colpire gli inermi, coloro che un re avrebbe dovuto proteggere. Proprio nella scena dei saccheggi (scene 40 e 47) possiamo forse cogliere una specifica critica al duca Guglielmo, incapace di tenere a freno i suoi cavalieri, lui che – nelle parole di Guglielmo di Poitiers – era presentato come il supremo garante della giustizia per poveri, vedove e orfani, i tre gruppi contro cui i cavalieri del duca infieriscono nelle immagini del ricamo[36].

Poiché Harold è entrato nello spazio di forza di Guglielmo, le scene seguenti non servono solo a introdurre la figura di Guglielmo, ma ancor di più a costruire i rapporti tra i due, a definire la gerarchia. Gesti, azioni e oggetti ci mostrano una contrattazione, un progressivo posizionarsi reciproco dei due personaggi: non è un conflitto, non ancora, ma è l’affermazione della superiorità di Guglielmo in forme rispettose dell’onore di Harold; possiamo definirla una gerarchia negoziata. Diversi elementi contribuiscono a delineare i rapporti tra i due protagonisti: in altri capitoli analizzeremo il significato nel complesso del ricamo di alcuni gesti e oggetti (i dialoghi, il giuramento, gli edifici, i cavalli e le cavalcate); vediamo ora come essi convergano a delineare le relazioni tra i due duchi. Tre incontri segnano la permanenza di Harold alla

[33] Per l’efficacia dell’edificio davanti a cui è rappresentato Guglielmo, si veda Carson Pastan, White, *The Bayeux Tapestry*, p. 203 (l’edificio è «a substantial backdrop for William of Normandy, a kind of predicate nominative for the duke (...). The structure undeniably adds impact to his image as a powerful ruler»). Per il valore simbolico dei cavalli, si veda oltre, cap. 4, par. 4.
[34] O meglio, tale è probabilmente sembrato a chi, in modo un po’ preconcetto, ha voluto vedere nel ricamo semplicemente una celebrazione delle imprese di Guglielmo.
[35] Oltre, cap. 4, note 74 sgg.
[36] *Gesta Guillelmi*, I, 48, p, 80: «causam viduae, inopis, pupilli, ipse humiliter audiebat, misericorditer agebat, rectissime definiebat».

corte di Guglielmo, e sono incontri con chiari connotati cerimoniali e politici (scene 14, 21 e 23)[37].

Il primo colloquio tra i due duchi spicca soprattutto in contrapposizione al precedente dialogo tra Guido e Harold: se lì erano evidenti la tensione e il tentativo di Guido di affermare il proprio potere contro la volontà di Harold, l'incontro con Guglielmo appare più rilassato e meno conflittuale, ma non per questo rinuncia a definire una gerarchia. I gesti scambiati tra i due descrivono un dialogo, non degli ordini; ma al contempo, per quanto posti sullo stesso livello, i due hanno posture ben diverse: Harold è al centro, domina lo spazio scenico, ma Guglielmo è seduto e armato. Se Guido e Harold si erano scontrati apertamente, ora Guglielmo e Harold si contendono – quasi "cortesemente" – il ruolo di protagonista, sembrano due pavoni che rivendicano i segni della propria bellezza (il sedile di Guglielmo, a imitare un trono, e l'ampio e dominante mantello di Harold); e non sembra un caso se nella fascia superiore, sopra i protagonisti, troviamo proprio due pavoni, il cui piumaggio richiama direttamente i colori dei vestiti dei due duchi. L'immagine dei pavoni sembra un commento a questa specifica scena, ci mostra una contrattazione pacifica ma non priva di tensione; ma è anche uno dei tanti piccoli elementi che rivelano un giudizio caustico degli autori sull'insieme dell'aristocrazia militare, impegnata nei suoi vuoti cerimoniali di potere e nelle sue fedeltà inaffidabili, incapaci di garantire la pace[38].

Nel momento in cui Guglielmo, al ritorno dalla Bretagna, consegna le armi ad Harold (scena 21), la rappresentazione dei due uomini non sembra tendere a una chiara e netta gerarchizzazione (benché Guglielmo sia rappresentato un po' più alto di Harold); ma è l'atto stesso di consegna delle armi che definisce la gerarchia: è sì un riconoscimento del valore di Harold, ma è l'atto di un uomo più potente che riconosce le qualità di un inferiore. Questo momento va letto in stretta relazione con il terzo cerimoniale compiuto alla fine del soggiorno di Harold in Normandia, ovvero il giuramento (scena 23): anche qui Harold è protagonista, domina la scena, con le sue braccia distese a toccare i due reliquiari. Ma a ricevere il suo giuramento, ritroviamo Guglielmo su un sedile sopraelevato che richiama un trono; e soprattutto, di nuovo, il giuramento è un impegno di Harold che, qualunque sia il contenuto del giuramento, riconosce una forma di obbligazione nei confronti di Guglielmo. La reciprocità c'è, ma è tutt'altro che paritaria: Guglielmo riconosce il valore di Harold (consegna delle armi), che a sua volta riconosce i suoi impegni (giuramento); è uno scambio, ma entrambi i gesti affermano che Guglielmo è più importante e che Harold è disposto a riconoscere la sua superiorità.

Tra questi momenti, si pone la spedizione in Bretagna, durante la quale i due protagonisti sembrano scomparire, confusi nell'armata che, di castello

[37] Si veda anche oltre cap. 4 nota 34 per la scena 14 (il colloquio tra Guglielmo e Harold), cap. 5, par. 1 per le scene 21 (la consegna delle armi) e 23 (il giuramento).
[38] Più ampiamente oltre, cap. 5.

in castello, insegue Conan fino alla sua resa (scene 18-20). Ma non è così al momento dell'avvio della spedizione, quando i cavalieri normanni transitano di fronte all'abbazia di Mont Saint-Michel (scene 16-17): qui troviamo la prima esplicita espressione del valore di Harold, che aiuta Normanni e Inglesi nel difficile attraversamento del Couesnon; ma qui troviamo anche un altro personaggio, la cui identità non è esplicitata, ma in cui possiamo quasi sicuramente riconoscere Guglielmo. È uno dei primi cavalieri del gruppo, indossa un insolito vestito multicolore, impugna un bastone e cavalca uno stallone che spicca per dimensioni ed eleganza; egli stesso, peraltro, appare più robusto dei suoi compagni. Tutto ciò lo qualifica indubbiamente come una figura di comando, ma è corretto identificarlo con Guglielmo? Esibisce un abbigliamento assai simile a quello indossato da Oddone di Bayeux nel mezzo della battaglia di Hastings quando, impugnando un bastone, rilancia l'azione dei soldati normanni (scena 54)[39]. Ma nulla suggerisce la presenza di Oddone nella spedizione in Bretagna: le didascalie del ricamo e le fonti narrative contemporanee sono concordi nel narrare una spedizione guidata da Guglielmo, con la partecipazione di Harold; peraltro, il personaggio in questione non è tonsurato, come invece sono sistematicamente i chierici presenti nel ricamo; il vestito assomiglia a quello indossato da Oddone ad Hastings, ma in effetti è diverso; e infine il bastone è l'emblema del comando militare, certo non un'esclusiva di Oddone, dato che nel contesto della battaglia di Hastings lo vediamo in mano allo stesso Guglielmo e forse al fratello Robert, a indicare la loro funzione di guida militare[40]. Il bastone, il cavallo, l'abito sono segni di superiorità e di comando: lo saranno per Oddone ad Hastings e lo sono qui, per un cavaliere che dobbiamo identificare con Guglielmo, coerentemente con la didascalia, secondo cui «Hic Willem dux et exercitus eius venerunt ad Montem Michaelis».

Harold quindi è valoroso nell'intervenire a favore dei soldati di Guglielmo; ma è valoroso sotto il comando del duca e il suo onore trova spazio solo all'interno della gloria di Guglielmo. La gerarchia tra i due è negoziata e non apertamente conflittuale, ma è estremamente chiara. Tuttavia i titoli attribuiti ai due protagonisti propongono un discorso in parte diverso. Nella prima parte del ricamo, a entrambi è coerentemente attribuito il titolo di *dux*, e per entrambi si alternano didascalie che comprendono solo il nome, e altre che vi affiancano il titolo ducale[41]. È una scelta complessivamente coerente con gli usi visibili nella documentazione contemporanea, ma è pur sempre una scelta: in particolare, quelli che chiamiamo in genere i "duchi" di Normandia, alternavano il titolo di *dux* a quello di *comes*, che appare anzi con maggior

[39] Owen-Crocker, *Dress and Authority*, p. 65.

[40] La tonsura compare regolarmente per Oddone di Bayeux, Stigand di Canterbury, l'anonimo chierico che si incontra con Ælfgyva, quelli che accompagnano il funerale di re Edoardo, quello che affianca Guglielmo nel decidere la costruzione della flotta: scene 15, 26, 27, 28, 30, 35, 43, 44. Per le differenze tra i vestiti Renaudeau, *Problèmes d'interprétation*, pp. 258-259; per il bastone, oltre, cap. 4, note 56 sgg.

[41] Ad esempio scene 2, 4, 6 e 9 per Harold, 10, 11 e 12 per Guglielmo.

frequenza[42]. Ma il titolo di conte era inferiore a quello di duca, e appare quindi naturale la scelta del ricamo, che evita di porre Guglielmo a un livello simbolicamente inferiore rispetto ad Harold. La parità dei titoli rientra bene in quella tensione sottotraccia, in quella lotta per la preminenza che non diventa conflitto aperto, ma si esprime nei gesti e nei cerimoniali.

Questo equilibrio delicato si rompe con l'ascesa al trono di Harold: si rompe nei fatti, perché Harold ottiene ciò a cui anche Guglielmo puntava, e si rompe sul piano simbolico, con l'adozione del titolo regio per Harold (sempre con l'alternanza di didascalie con il titolo e altre senza)[43]. Al di là degli effettivi impegni presi da Harold con il suo giuramento, l'ascesa al trono è un gesto conflittuale, afferma la superiorità di Harold e inverte quindi la gerarchia che era stata faticosamente negoziata durante la sua permanenza in Normandia: la gerarchia non solo appare invertita, ma non è più negoziabile.

Da questo momento Guglielmo prende il centro della scena: la sua azione (a partire dalla costruzione delle navi) è una reazione a quanto compiuto da Harold; e se la prima parte del ricamo ruota attorno ad Harold, da questo momento il centro della narrazione si sposta su Guglielmo, che diventa protagonista. La spedizione in Inghilterra e la battaglia di Hastings devono quindi essere analizzate non solo perché costituiscono un'ampia parte del ricamo, ma prima di tutto come processo di riformulazione radicale dei rapporti tra Guglielmo e Harold. Se durante i combattimenti in Bretagna i due protagonisti erano pressoché scomparsi dalla scena, ad Hastings ritornano protagonisti.

3. *La battaglia di Hastings*

La spedizione normanna in Inghilterra e la battaglia di Hastings costituiscono ovviamente la fase in cui la dinamica e la tensione tra Guglielmo e Harold, e tra Normanni e Inglesi, si sciolgono in aperto conflitto. Si arriva allo scontro al culmine di un'ampia sequenza narrativa, che ridefinisce i rapporti tra i due popoli in termini di separazione e opposizione. Con la partenza di Harold dalla Normandia, i destini dei due protagonisti si dividono, e così si perde anche l'esigenza di distinguere, nelle singole scene, i Normanni dagli Inglesi. Il ricamo segue le vicende inglesi, con la morte di Edoardo, l'ascesa al trono di Harold fino al presagio minaccioso rappresentato dalla cometa di Halley. Da qui la narrazione torna in Normandia e soprattutto pone al centro della scena Guglielmo: nel confronto a distanza, la decisione del duca normanno di allestire una flotta è una reazione alle azioni di Harold, ma da qui in avanti quest'ultimo ha un ruolo del tutto minore. Le dinamiche si ribaltano, e dalla centralità delle azioni di Harold nella prima parte del ricamo, si passa

[42] Bates, *Normandy before 1066*, p. 148.

[43] Rispettivamente scene 30, 48, 50, 52 e 57 e scene 33, 46, 49 e 56; per l'importanza del titolo nell'affermare la continuità tra Edoardo e Harold, oltre, cap. 3, nota 28.

a una chiara centralità delle iniziative di Guglielmo, a cui Harold e gli Inglesi si limitano a reagire.

Una lunga sequenza (scene 35-39) narra l’allestimento della flotta e la traversata, per arrivare allo sbarco normanno a Pevensey, momento in cui i due popoli rientrano in contatto. È un confronto diretto tra Normanni e Inglesi, ma quello tra Guglielmo e Harold resta un confronto a distanza. Nel momento dello stanziamento dei Normanni sulla costa, tra Pevensey e Hastings (scene 40-47), alla distinzione etnica corrisponde l’opposizione di condizione sociale tra *milites* normanni e *pauperes* inglesi, con l’immagine di una violenza asimmetrica e ingiustificata, in cui la condanna morale dell’aristocrazia militare ha forse maggior peso di un giudizio anti-normanno[44]. Ma al contempo (a partire dalla scena 46) si avvia lo scontro tra gli eserciti, in cui l’ovvia opposizione etnica si pone in un quadro di chiaro parallelismo tra due armate per molti aspetti simili. Prima abbiamo seguito lo sviluppo narrativo della battaglia[45], e su questo torneremo più avanti; vediamo ora più in dettaglio gli elementi che accostano o che contrappongono i due eserciti.

La rappresentazione dei due eserciti differisce prima di tutto perché i Normanni sono a cavallo, gli Inglesi a piedi, ma questa opposizione non si traduce in armamenti radicalmente diversi. Per entrambi l’armamento difensivo era costituito da uno scudo oblungo, da un elmo conico che copriva anche il naso e da una protezione del corpo che poteva essere una cotta di maglia o un usbergo in cuoio e metallo. Le singole rappresentazioni e le loro differenze sono di estrema importanza per lo studio della cultura materiale e delle tecniche militari, ma – per quel che qui più ci interessa – non possono essere ritenute una “tecnica di riconoscibilità”, uno strumento per distinguere Normanni e Inglesi. Anche le immagini riprodotte sugli scudi sembrano avere un valore decorativo più che un significato araldico, e non sembrano quindi servire come strumenti per il riconoscimento dei singoli individui[46].

Solo due gruppi di armati sono privi delle protezioni canoniche: da un lato gli arcieri normanni, prima rappresentati in mezzo ai cavalieri, poi schierati nella fascia inferiore del ricamo (scene 51 e 55-56); dall’altro il gruppo di fanti inglesi asserragliati sulla collina contro cui si vanno a schiantare i cavalieri normanni (scena 53). In entrambi i casi sono uomini pressoché privi di protezioni, senza né elmo, né cotta, né usbergo, che nel primo caso sembrano protetti dai cavalieri che li affiancano, nel secondo si difendono grazie agli scudi, alle lance e soprattutto alla brusca pendenza della collina. Ma in questi casi l’armamento diverso serve a introdurre una distinzione sociale, non etnica: il dato è evidente per i Normanni, con gli arcieri appiedati che costituiscono con ogni evidenza un gruppo sociale inferiore rispetto ai cavalieri; ma è così anche per gli Inglesi, anche se questa distinzione richiede qualche chiarimento.

[44] Oltre, cap. 5, note 37 sgg.
[45] Sopra, cap. 1, note 44 sgg.
[46] Per tutto ciò, Bouet, *Hastings*, pp. 113-116.

Tutta la battaglia è narrata tramite uno schema ripetuto: cavalieri normanni lanciati alla carica che, arrivando da entrambi i lati, attaccano i fanti inglesi. La scena della collina (scena 53), pur rientrando in questo schema, si distingue per alcuni motivi: non solo l'evidente difficoltà della cavalleria normanna, con le spettacolari cadute dei cavalli; ma soprattutto il diverso armamento degli Inglesi e la loro posizione elevata. Sappiamo che la battaglia si sviluppò attorno al tentativo normanno di forzare la solida posizione difensiva degli Inglesi, asserragliati sulla collina di Senlac, ma di fatto solo in questa scena il ricamo mette in evidenza il rilievo. E questo avviene perché qui, con ogni probabilità, ci sta raccontando un momento diverso del combattimento: non le ripetute cariche verso la collina di Senlac, ma il tentativo normanno di fermare i rinforzi inglesi in arrivo, gli uomini del *fyrd*, i liberi non aristocratici che, armati in modo più leggero, erano impegnati nella difesa del territorio e, dalle colline poste a nord del campo di battaglia, cercavano di accorrere in aiuto al re[47]. Questa interpretazione permette di comprendere le due anomalie di questa scena, ovvero la rappresentazione del rilievo e l'armamento leggero degli Inglesi: come per gli arcieri normanni, anche qui il diverso armamento non sarebbe un elemento di riconoscibilità etnica, ma di distinzione sociale.

In questa affinità di fondo tra Normanni e Inglesi, tuttavia, alcuni elementi grafici permettono di distinguerli e contrapporli. Prima di tutto i due eserciti hanno una composizione completamente diversa: benché sia decisivo l'intervento degli arcieri normanni, abbiamo visto che lo scontro si organizza attorno all'opposizione tra cavalieri normanni e fanti inglesi. Questa immagine probabilmente rispecchia solo in parte la reale composizione dei due eserciti: certo gli Inglesi erano privi di cavalleria, dato che i cavalli erano di norma usati per gli spostamenti, non per i combattimenti; ma anche l'esercito normanno era costituito in larga misura di fanti, che formavano probabilmente la maggior parte degli uomini lanciati all'attacco della collina di Senlac[48]. Non è che il ricamo sia sbagliato da questo punto di vista; piuttosto l'autore ha fatto qui una scelta deliberata e graficamente efficace, ha adottato una tecnica di riconoscibilità tale da rendere perfettamente chiaro quali fossero i Normanni e quali gli Inglesi, all'interno di una battaglia affollatissima di uomini armati pressoché tutti allo stesso modo e privi di insegne araldiche chiaramente leggibili e riconoscibili.

A questo si aggiunge una differenza nelle armi offensive, o meglio una specifica arma, l'ascia da combattimento maneggiata dai fanti inglesi (e soprattutto dai fortissimi *housecarls* danesi[49]). È un'arma micidiale e specifica, ed è una rappresentazione probabilmente piuttosto fedele delle forme di combattimento della fanteria inglese; ma è anche qualcosa di più, un simbolo fondamentale del potere regio: due uomini con l'ascia affiancano re Edoar-

[47] *Ibidem*, p. 138.
[48] *Ibidem*, pp. 127 e 154.
[49] *Ibidem*, p. 106.

do quando riceve Harold di ritorno dall'Inghilterra, in un colloquio ricco di tensione (scena 25); e di nuovo, nel momento in cui viene offerta la corona ad Harold, dopo la morte di Edoardo, ricompare l'ascia da guerra, impugnata sia da uno dei nobili, sia dallo stesso Harold (scena 29)[50].

L'efficacia dell'ascia da guerra come tecnica di riconoscibilità va quindi al di là del suo realismo e si collega alla sua rilevanza nella simbologia politica inglese. Per l'autore del ricamo il realismo non è un riferimento obbligato, ma un'opzione, adottata quando è efficace rispetto alle esigenze narrative: sono probabilmente realistiche le asce inglesi e le armature di tutti i soldati; lo è assai meno la netta prevalenza della cavalleria nell'esercito normanno.

Rientrano in queste tecniche di riconoscibilità anche gli stendardi che i Normanni – e in misura minore gli Inglesi – esibiscono durante la campagna militare, ma la loro interpretazione si rivela complessa e non priva di ambiguità. In molti casi lo stendardo sembra avere valore soprattutto di per sé, come rappresentazione della solennità dell'impresa militare, senza che i suoi colori e le sue forme siano di per sé significativi. Come già nella spedizione in Bretagna (scene 16 e 20) e al momento della consegna delle armi da Guglielmo ad Harold (scena 21), il fatto stesso che qualcuno regga uno stendardo attribuisce al momento un carattere solenne e propriamente militare. Entrambi gli aggettivi sono importanti: *solenne*, perché gli stendardi sono esibiti alla partenza della spedizione, al momento della vittoria (con la resa di Conan) e quando Guglielmo consegna le armi ad Harold; ma anche *militare*, perché la stessa simbologia non si ritrova in momenti pur importanti ma meno connotati in senso militare, come i colloqui tra i principali attori di questa vicenda. Se tutta la prima parte del ricamo è costruita attorno a un calibrato cerimoniale politico, fatto prima di tutto di dialoghi più o meno conflittuali, in nessuna di queste occasioni viene sfoggiato uno stendardo[51].

Gli stendardi sono quindi significativi già di per sé, a prescindere dai simboli in essi contenuti. Così di nuovo compaiono al momento dell'imbarco di Guglielmo per l'Inghilterra (scena 38), quando i Normanni sbarcano e avviano i saccheggi (scena 40) e poi in diversi momenti della battaglia di Hastings (scene 48, 49, 51). Di nuovo solenni momenti militari: l'avvio della spedizione, l'ingresso nel territorio nemico, lo scontro decisivo.

Ma che cosa rappresentano questi stendardi, qual è la loro simbologia? In alcuni casi non rappresentano nulla. Ad esempio gli stendardi esibiti da Guglielmo e dai suoi cavalieri appena prima dell'imbarco e al momento dello sbarco non ci mostrano colori o forme riconoscibili: l'informazione che il ricamo vuole trasmettere è proprio il fatto che questi nobili esibiscono i propri stendardi. In altri casi vediamo forme, che però – almeno per noi – non sono segni chiari, non ci permettono di riconoscere il gruppo o l'individuo, sia per i

[50] Per queste due scene, si veda oltre cap. 3, note 31 sgg. (per la consegna della corona) e cap. 4, note 21 sgg. (per il colloquio tra Harold ed Edoardo).

[51] Per i dialoghi, oltre, cap. 4, par. 2. Per le funzioni di vessilli e bandiere in battaglia nel basso medioevo, Settia, *Rapine, assedi, battaglie*, pp. 197-200.

limiti nelle nostre conoscenze, sia per un linguaggio araldico che era ben lontano dall'essere codificato[52]. Resta dubbio se per gli autori del ricamo avessero grande rilievo e pregnanza le forme degli stendardi, o se la forza rappresentativa risiedesse negli oggetti in sé, nella solennità e nel connotato militare che derivava dalla loro esibizione. Vi sono però due eccezioni di grande rilievo: la croce papale e il drago del Wessex.

Solo Guglielmo di Poitiers ricorda la concessione dello stendardo papale da Alessandro II a Guglielmo: il duca, avendo chiesto il sostegno papale per questa impresa, «vexillum accepit eius benignitate velut suffragium sancti Petri, quo primo confidentius ac tutius invaderet adversarium»[53]. Di questa concessione troviamo riscontri abbastanza chiari nel ricamo: in due momenti, tra lo sbarco e la battaglia, vediamo esibiti stendardi con la croce (scene 45 e 46), ma potremmo mettere in dubbio il loro effettivo valore come richiamo alla benedizione papale; ben più efficace è però la scena della traversata, in cui la nave principale, quella destinata a portare il duca, issa sull'albero uno stendardo crociato sovrastato da un'ulteriore croce (scena 38)[54].

La questione dello stendardo papale è controversa: se Guglielmo di Poitiers è l'unica fonte contemporanea ai fatti a ricordare la concessione, anche nel XII secolo sono pochi i testi che riportano la notizia, riprendendo peraltro l'informazione proprio da Guglielmo. Catherine Morton ha espresso forti dubbi su questa narrazione, sottolineando non solo la povertà di fonti, ma soprattutto due fondamentali incongruenze: prima di tutto appare strano che Alessandro II, posto di fronte a una guerra tra due prìncipi cristiani e dall'esito assai incerto, si sia schierato così decisamente a favore di Guglielmo, rischiando di inimicarsi gravemente il regno inglese in caso di una vittoria di Harold, che al momento era senz'altro probabile; e al contempo sarebbe contraddittorio il fatto che un guerra benedetta dal Papa abbia poi richiesto – su iniziativa dello stesso pontefice – un'ampia penitenza collettiva di tutti coloro che vi avevano partecipato, come quella indetta dai legati papali pochi anni dopo, probabilmente nel 1070[55].

Morton propone quindi una ricostruzione diversa e convincente: Alessandro si sarebbe mantenuto prudentemente neutrale nel 1066, per poi arrivare a un accordo con Guglielmo nel 1070, riconoscendolo come legittimo re

[52] Ad esempio nella scena 51, quando Guglielmo si rivolge ai suoi *milites* per prepararli al combattimento, nella fila dei cavalieri vediamo susseguirsi quattro stendardi, diversi per forme e colori, che però non siamo in grado di attribuire a specifici casati normanni.

[53] *Gesta Guillelmi*, II, 3, p. 104 («ricevette uno stendardo con la sua benedizione, come segno dell'appoggio di san Pietro, seguendo il quale avrebbe attaccato il nemico con maggiore sicurezza e protezione»)

[54] Possiamo identificare la nave come quella personale del duca Guglielmo grazie alla lista della navi normanne, un manoscritto probabilmente di pochi anni successivo, in cui – elencando i contributi dati dai diversi vassalli per la costruzione della flotta – si ricorda la nave *Mora*, donata a Guglielmo dalla moglie Matilde, e decorata con la statua dorata di un bambino che suonava il corno e indicava l'Inghilterra, in modo del tutto analogo a quanto rappresentato sul ricamo: Bouet, *Hastings*, pp. 49-50.

[55] Morton, *Pope Alexander II*, in particolare pp. 365-366 e 376-378.

d'Inghilterra, ma ottenendo di farlo reincoronare ad opera dei propri legati, di emanare le ampie ordinanze penitenziali per tutte le violenze commesse durante e dopo la guerra, e infine di deporre il discusso arcivescovo Stigand di Canterbury, sostituendolo con Lanfranco di Pavia, di più chiaro orientamento riformatore, ma comunque figura di compromesso, dato che da più di vent'anni era monaco (e poi priore) dell'abbazia normanna di Bec[56]. In questo quadro, la scelta del ricamo di esibire le insegne papali sulla nave ducale è tutt'altro che una rappresentazione neutra e diretta della realtà, ma una ben precisa scelta, che modella la narrazione sul quadro dei rapporti ormai pacificati tra il Papato e il nuovo re d'Inghilterra, come si erano definiti a partire dal 1070. Lo stendardo papale ha quindi l'indubbia funzione di dare forza e legittimità all'impresa di Guglielmo, interpretandola come premessa per un regno inglese non solo dominato dal duca normanno, ma pacificato nei quadri del riconoscimento papale.

Una funzione profondamente diversa ha il drago del Wessex, lo stendardo impugnato dal soldato che affianca Harold nel momento in cui il re è colpito a morte (scena 57). È il primo (e ovviamente ultimo) momento in cui questa bandiera viene sfoggiata, e il suo significato è privo di ambiguità: la morte di Harold rappresenta il crollo del suo sistema di potere; non la fine del regno, ma la fine del dominio dei Godwins, che proprio nel controllo del Wessex avevano trovato la principale base del proprio potere[57]. A togliere ogni dubbio, davanti ad Harold e al suo portabandiera, un altro soldato è a terra e al suo fianco vediamo un identico stendardo con il drago: Harold è colpito a morte, uno dei suoi stendardi è già caduto e l'altro sta presumibilmente per seguirlo. L'emblema della potenza dinastica del re è posto in primo piano nel momento in cui la sua morte segna la fine della dinastia, quando l'azione militare lanciata da Guglielmo arriva alla sua meta, ovvero arriva a uccidere Harold.

Questo ci riporta a un dato che percorre tutto questo capitolo: per quanto sia innegabile una distinzione e opposizione tra Normanni e Inglesi, la prima opposizione è quella tra Guglielmo e Harold, ed è a livello di individui che dobbiamo prima di tutto condurre il nostro ragionamento. L'esercito normanno è l'esercito del duca: così era già al momento della spedizione in Bretagna, quando «Willem dux et exercitus eius» avevano attraversato il Couesnon per attaccare Conan (scena 16); così, su scala molto maggiore e in modo ancor più evidente, è nella spedizione in Inghilterra. Un richiamo preciso tra le due spedizioni è costituito dal bastone del comando impugnato dal duca sia al momento della partenza per la Bretagna (scena 16), sia prima e durante la battaglia di Hastings (scene 49, 51 e 55). Guglielmo non è l'unico a esibire questo emblema di potere, che ritroviamo in mano a Oddone di Bayeux (scena 54) e anche a un cavaliere che affianca Guglielmo poco prima della battaglia

[56] *Ibidem*, p. 379. Bates, *William the Conqueror*, p. 221 non accoglie questa ricostruzione e riafferma l'idea tradizionale di una concessione dello stendardo papale nel 1066.
[57] Fleming, *Domesday Estates*; Barlow, *The Godwins*, in particolare pp. 37 e 83-85.

e che potremmo forse identificare con Robert de Mortain, l'altro fratellastro del duca (scena 49)[58]. Questa identificazione è solo un'ipotesi, ma sarebbe coerente con una scena chiave delle fasi preparatorie dello scontro, ovvero quel consiglio di guerra in cui Guglielmo, da poco sbarcato a Pevensey, è affiancato dai due fratellastri (scena 44): se l'esercito è la diretta emanazione del potere del duca, questo implica prima di tutto che l'azione militare sia polarizzata attorno al gruppo familiare di Guglielmo, e quindi Oddone e Robert, che lo affiancano nel momento delle deliberazioni (il consiglio di guerra) e in quello del comando (il bastone impugnato da Guglielmo, Oddone e forse Robert). E se l'azione militare normanna parte da Guglielmo e dai suoi fratelli, il suo obiettivo principale è costituito da Harold e – prima di lui – i suoi fratelli Lewine e Gyrd, uccisi nella prima parte della battaglia (scena 52); ma per cogliere la funzione dei due gruppi di fratelli, dobbiamo rileggere lo sviluppo dell'azione militare e soprattutto il ruolo che in essa assumono i due comandanti. In altri termini, dobbiamo passare dai segni allo sviluppo narrativo.

Il confronto tra la spedizione in Bretagna e quella in Inghilterra ci permette di cogliere alcune importanti differenze, con un'accresciuta polarizzazione dell'esercito attorno al duca. Guglielmo è sempre circondato da un gruppo di consiglieri o di fedeli, sia quando attraversa il Couesnon diretto in Bretagna (scena 16-19), sia quando delibera di allestire la flotta per attaccare l'Inghilterra (scena 35), sia quando si imbarca e compie la traversata (scena 38). Ma è importante notare alcuni usi verbali delle didascalie: diretti in Bretagna, il duca Guglielmo e il suo esercito «venerunt» a Mont Saint-Michel, «transierunt» il Couesnon, «venerunt» a Dol e infine «pugnant» contro Dinan; al momento di partire per l'Inghilterra Guglielmo «iussit naves edificare», e poi «in magno navigio mare transivit et venit ad Pevensae». L'esercito normanno è sempre l'esercito del duca, ma questa lettura è ulteriormente accentuata al momento della spedizione in Inghilterra, quando Guglielmo va a contrapporsi direttamente ad Harold.

La spedizione e la battaglia si presentano quindi prima di tutto come lo scontro tra due persone. Un momento di particolare chiarezza da questo punto di vista è, prima dello scontro, l'invio di esploratori: da un lato Guglielmo «interrogat Vital si vidisset exercitum Haroldi», con gli esploratori che avanzano su una collinetta e indicano l'esercito nemico (scena 49); lo stesso avviene dall'altra parte della collina, dove un esploratore «nuntiat Haroldum regem de exercitu Willelmi ducis» (scena 50). Harold e Guglielmo si cercano, e il loro confronto è espresso nel parallelismo delle due scene e nella simmetria dei gesti dei comandanti e dei loro esploratori; è l'avvicinamento tra due eserciti, ma è sempre prima di tutto il confronto tra due persone.

In battaglia, per ben tre volte l'azione dei Normanni è avviata o rilanciata da Guglielmo. Nel primo momento (scena 48), dopo che è stato annunciato

[58] Per tutto ciò che riguarda la simbologia del bastone e l'ipotesi di identificazione del cavaliere con Robert, si veda oltre, cap. 4, note 55 sgg.

l'arrivo di Harold, «milites exierunt de Hestenga et venerunt ad prelium contra Haroldum regem», secondo la didascalia, che illustra però un'immagine ben più polarizzata su Guglielmo. A introdurre la scena è infatti il duca, che davanti al castello di Hastings si fa portare il cavallo, un priapico stallone che esprime nel modo più chiaro la forza di Guglielmo e la sua volontà di imporsi sul nemico[59]. Davanti a lui parte la fila dei cavalieri, prima fermi, poi via via lanciati al galoppo, alla cui testa ritroviamo lo stesso duca che chiede ai suoi esploratori notizie dell'esercito nemico (scena 49).

Gli eserciti sono ora quasi a contatto, ed è per la seconda volta Guglielmo a lanciare l'azione dei suoi, quando «alloquitur suis militibus ut prepararent se viriliter et sapienter ad prelium contra Anglorum exercitum» (scena 51). La dinamica richiama la scena precedente: davanti al duca si allunga la fila dei cavalieri che, prima fermi e poi al galoppo, inframmezzati agli arcieri, si lanciano contro la fanteria inglese.

Infine, terzo momento, dopo che la cavalleria normanna si è schiantata contro la collina difesa dai nemici (e si era diffuso il panico perché si temeva che Guglielmo fosse morto[60]), la spinta per l'azione decisiva arriva prima da Oddone di Bayeux, che «confortat pueros» (scena 54), poi dallo stesso duca che, alzando l'elmo a rivelare il suo volto, mostra a tutti di essere ancora vivo e offre quindi l'incitamento per l'ultimo, decisivo attacco (scena 55).

L'azione parte da Guglielmo e Oddone, e si compie attraverso una serie di cerchi concentrici che vanno a stringersi attorno ad Harold: prima i fratelli, poi quelli «qui erant cum Haroldo», infine il re stesso (scene 56 e 57). Nella massa di uomini impegnati nel combattimento – sono queste indubbiamente le scene più affollate dell'intero ricamo – leggiamo in trasparenza un duello, lo scontro tra due persone. Nulla di sorprendente in tutto ciò, non è una peculiarità del ricamo: quella a cui assistiamo non è una guerra, ma una battaglia, una *pugna*, ovvero uno scontro in campo aperto tra due eserciti riuniti attorno a due comandanti. Uno scontro tra due re, tra chi aveva ottenuto la corona e chi la rivendicava. E indubbiamente, nel flusso continuo di rapine e saccheggi che costituiva la trama fondamentale della guerra, la cultura militare di questi secoli vedeva nelle rare battaglie – e soprattutto in quelle che opponevano due re – dei veri e propri momenti di risoluzione dei grandi conflitti, giudizi di Dio destinati a decidere in modo inequivoco chi fosse il sovrano legittimo[61].

In questo quadro, non c'è più spazio per la comunicazione, per il cerimoniale politico e per negoziare la gerarchia tra i due, ovvero tutto quell'insieme di gesti che avevano costituito la trama portante della prima parte del ricamo, quando il confronto tra Harold e Guglielmo si era tradotto in una contrattazione non apertamente ostile, e nel riconoscimento da parte di Harold della superiorità del duca normanno. Questo mancato confronto tra i due nemici

[59] Per la simbologia dei cavalli nel ricamo, si veda più ampiamente oltre, cap. 4, note 72 sgg.
[60] Bouet, *Hastings*, p. 122.
[61] Duby, *La domenica di Bouvines*, pp. 136-140 e 158-159; per le rapine e saccheggi, trama di fondo di ogni guerra nel medioevo, Settia, *Rapine, assedi, battaglie*, pp. 3-75.

assume ulteriore rilievo se si confronta la narrazione del ricamo con le fonti narrative più vicine, e ancora una volta è illuminante la lettura di Guglielmo di Poitiers, nel cui testo il periodo tra lo sbarco e la battaglia è intessuto di uno scambio di messaggi e messaggeri tra Harold e Guglielmo, che si scambiano accuse, difese e proposte[62]. Nulla di tutto ciò nel ricamo: i contatti sono interrotti, la gerarchia non è più negoziabile, l'unica soluzione è la battaglia, che può avere come unico possibile esito la morte di uno dei contendenti.

La morte di Harold (scena 57) segna la conclusione della battaglia e la piena risoluzione del conflitto: agli Inglesi non resta che fuggire (scena 58), perché con la morte del re non hanno nulla per cui combattere. Rimane il dubbio che il ricamo in origine contenesse alcune altre immagini, forse la scena dell'incoronazione di Guglielmo come avvio di un nuovo possibile periodo di pace[63]; ma si tratta appunto solo di un dubbio, di un'ipotesi senza veri riscontri. È invece certo l'effetto risolutivo della morte di Harold, e su questa scena è opportuno concentrare la nostra attenzione. Ma per far questo dobbiamo creare un diverso contesto esplicativo: la morte di Harold segna la fine del suo confronto con Guglielmo, ma è prima di tutto la morte del re. La posta in gioco era il trono e su questo dobbiamo quindi riflettere, sulla natura, l'efficacia e la legittimità del potere regio.

[62] *Gesta Guillelmi*, II, 11-13, pp. 116-122.
[63] Si veda la discussione sopra, cap. 1, nota 49.

Parte seconda.
L’immaginario sociale e politico

III. Al centro della scena: il re

Il ricamo è prima di tutto una storia di re: di Edoardo e della lotta per succedergli. Tutto parte dal re, da Edoardo e dal suo incontro con Harold, dal probabile incarico da cui nasce il viaggio del duca in Normandia (scena 1); tutto poi cambia con la morte di Edoardo e l'incoronazione di Harold (scena 30), che rompe la gerarchia contrattata con Guglielmo nella prima parte del ricamo; e tutto finisce con la morte di re Harold (scena 57), che toglie ogni motivo di conflitto. E forse il ricamo in origine si concludeva con l'incoronazione di Guglielmo, tale da ristabilire l'equilibrio originario, con un re pienamente legittimo e privo di contestazioni. Discutere del potere regio nel ricamo significa quindi porsi al centro della scena.

Nel complesso tutta la vicenda è scandita dalle azioni regie, eppure le immagini del re nel ricamo sono pochissime: Edoardo compare solo nei due colloqui con Harold (scene 1 e 25) e poi nella sequenza dedicata alla sua morte e al suo funerale (scene 26-28). E lo stesso Harold, che ha un ruolo del tutto centrale nella prima parte del ricamo, una volta incoronato quasi scompare: dopo la solenne immagine in trono (scena 30) e la scena, immediatamente successiva, dei presagi funesti legati alla cometa (scena 33), ricompare brevemente all'inizio della battaglia e poi al momento della morte (scene 50 e 57). Rare e importanti, le rappresentazioni del re sono gli snodi della struttura narrativa del ricamo, e su queste immagini dobbiamo quindi concentrarci per cogliere la posta in gioco, la chiave del conflitto.

1. *Edoardo, un re santo?*

Il regno di Edoardo fu presto ricordato come una fase di pace prima del conflitto e della profonda trasformazione indotta dalla dominazione normanna; ne abbiamo un indizio interessante in una formula giuridica che compare

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Luigi Provero, *Dalla guerra alla pace. L'Arazzo di Bayeux e la conquista normanna dell'Inghilterra (secolo XI)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-6079 (online), ISBN 978-88-5518-244-7 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-244-7

negli atti relativi al possesso fondiario dopo il 1066, per poi affermarsi nel *Domesday Book*, il grande censimento di uomini e terre indetto da re Guglielmo nel 1086: per indicare un possesso nella sua forma integra, prima degli sconvolgimenti dovuti alle lotte per il potere, si faceva riferimento a una terra come era tenuta «tempore regis Edwardi», l'ultimo periodo di possessi legittimi e non contestabili, il punto di riferimento da cui ripartire per costruire i fondamenti della pace sociale nel regno[1].

Ma anche lo stesso Edoardo fu oggetto di un'elaborazione importante e nei decenni successivi alla sua morte si costruì l'immagine e la memoria di un re santo. Il percorso che portò alla canonizzazione non fu affatto rapido né lineare, in un contesto in cui la stessa idea di santità regia faticava ad affermarsi[2]: se probabilmente una fama di santità e qualche forma di venerazione accompagnarono Edoardo fin dal momento della morte, nei decenni successivi se ne perse la memoria. Nulla di sorprendente né nella fama di santità del re, né nel suo rapido eclissarsi, processi che si erano ripetuti per molti altri re lungo l'alto medioevo[3]. Edoardo fu però oggetto di una riscoperta negli anni '30 del secolo seguente, su iniziativa di Osbert di Clare, priore di Westminster, nel quadro di una politica di consolidamento dell'abbazia e con il sostegno del re Enrico II. Osbert non si limitò infatti a promuovere il culto di Edoardo, ma più in specifico il suo radicamento a Westminster: scrisse un'agiografia del re che, grazie anche all'azione dell'abate Gervase di Blois, strettamente legato alla corte regia, portò alla canonizzazione di Edoardo nel 1161 e all'affermazione di Westminster come uno dei centri ideali della monarchia inglese[4]. La cronologia della canonizzazione di Edoardo non è casuale: deriva certo dalla nuova iniziativa dei monaci di Westminster, ma si collega anche a un più ampio movimento di respiro europeo, in cui i re cercarono un nuovo fondamento anche tramite la canonizzazione dei propri antenati, come avvenne per Enrico II di Germania nel 1146 e per Carlo Magno nel 1165[5]. In Francia e in Inghilterra uno degli esiti di questo processo fu l'affermarsi del miracolo regio, ovvero della credenza nella capacità dei re di curare con il proprio tocco le cosiddette scrofole, le vistose lesioni derivanti dall'adenite tubercolare: tracce di questo miracolo si colgono già tra XI e XII secolo, ma fu probabilmente solo nel Duecento che il miracolo si affermò come potere dinastico dei re, una capacità taumaturgica derivante dalla nascita, a prescindere dalle virtù o dalla personale santità del singolo sovrano[6].

[1] Garnett, *Conquered England*, pp. 9-18.
[2] Nelson, *Politics and Ritual*, p. 71.
[3] Folz, *Saints Rois*, pp. 28-33 e 70-76 elenca solo per i regni inglesi una decina di re canonizzati o comunque ricordati come santi tra il VII e il X secolo; analisi più approfondita di alcuni casi in Ridyard, *The Royal Saints*.
[4] Per tutte queste vicende si veda Barlow, *Edward*, pp. 256-285 e la sua appendice alla *Vita Ædwardi*, pp. 112-133.
[5] Folz, *Les saints rois*, pp. 91-101 (per la vicenda di Edoardo), 113-115 (per l'addensamento di canonizzazioni nel XII secolo), 139-140 (per l'investimento politico di Enrico II sul culto di Edoardo) e 155-158 (per la creazione lungo il XII secolo della memoria di Edoardo come grande re legislatore).
[6] Bloch, *I re taumaturghi*; hanno precisato la cronologia (spostando l'affermazione del miracolo dinastico dal XII al XIII secolo) Le Goff, *Il re nell'Occidente medievale*, pp. 77-97, e Barlow, *King's Evil*.

Edoardo e la sua tomba a Westminster diventarono quindi centro di un culto regio nel XII secolo, ma se ci concentriamo sul periodo di creazione del ricamo, le cose sono più sfuggenti. Come era considerato Edoardo in Inghilterra negli anni immediatamente successivi alla morte? A questa domanda di fatto non possiamo rispondere con sicurezza, ma possiamo dire una cosa molto più specifica: immediatamente dopo la sua morte, ambienti vicini a quelli in cui fu prodotto il ricamo erano attivi a promuovere la canonizzazione del re. E questo lo possiamo vedere grazie a un testo fondamentale nella nostra indagine, ovvero la *Vita Ædwardi Regis qui apud Westmonasterium requiescit (Vita del re Edoardo, che riposa a Westminster)*[7].

Abbiamo già visto come la *Vita Ædwardi* contenga interessanti assonanze narrative con il racconto del ricamo; e vedremo più avanti come le due opere debbano essere strettamente associate dal punto di vista del contesto di produzione, ovvero le chiese di Canterbury negli anni immediatamente successivi al 1066, per iniziativa di ambienti non estranei alla corte, ma non pienamente assimilati al nuovo sistema di potere normanno[8]. La *Vita Ædwardi* è un testo strano, che si fatica a ricondurre a modelli consueti. Prima di tutto non è un'agiografia: manca la struttura normale delle vite dei santi, ovvero la successione vita-*translatio*-miracoli; e troviamo invece all'interno del testo molte cose che c'entrano poco con la santità di Edoardo. È un testo articolato in due parti: la seconda si concentra sui miracoli compiuti dal re, sul suo impegno a rifondare l'abbazia di Westminster e sulla lunga scena dell'agonia, con le sue visioni profetiche e le parole rivolte ai fedeli che attorniano il letto di morte; la prima parte invece potrebbe sembrare la storia del suo regno, ma più precisamente è la narrazione delle imprese di Godwin e dei suoi figli (e soprattutto Harold, il futuro re) nel quadro del regno di Edoardo. Non è quindi sorprendente se Osbert di Clare, al momento di riscrivere la vita con finalità propriamente agiografiche, abbia eliminato tutte le parti di celebrazione della famiglia di Godwin, sia perché superflue rispetto al suo intento dimostrativo, sia probabilmente perché Godwin e Harold non erano particolarmente popolari nel regno anglonormanno ormai consolidato[9].

È quindi un testo con finalità articolate, che comprendono senza dubbio una celebrazione di Harold e della sua famiglia, all'interno però di una rappresentazione quasi agiografica di Edoardo, di cui vengono celebrate le virtù, la castità e la miracolosa potenza taumaturgica. Ciò che si esalta non è – non è ancora – la santità e il potere miracoloso della dinastia regia, ma le qualità individuali di Edoardo: se il primo miracolo del re è la guarigione di una donna dalle scrofole (il miracolo regio dei secoli seguenti), nulla nel racconto collega alla dinastia regia il prodigio, che nasce invece dalla sua virtù personale. Edoardo guarisce perché è santo, non perché è re. E se nel testo non sono

[7] Edizione e una convincente analisi di Frank Barlow in *Vita Ædwardi*.
[8] Oltre, cap. 7, note 21 sgg.
[9] *Vita Ædwardi*, pp. XXII-XXIII.

compresi – benché preannunciati – i miracoli compiuti dopo la morte, trovano ampio spazio sia il sepolcro del re, sia soprattutto il suo personale impegno per la rifondazione dell'abbazia di Westminster[10].

La *Vita Ædwardi* è un quadro di riferimento a cui possiamo ricondurre la rappresentazione di Edoardo nel ricamo, non solo perché è scritta in anni non lontani dalla produzione del ricamo, ma perché comune è il contesto di nascita delle due opere: a Canterbury, negli ambienti che ruotavano attorno alla regina Edith, al monastero di Saint Augustine e alla Christ Church. Dobbiamo quindi prima di tutto chiederci se il ricamo, coerentemente con la *Vita Ædwardi*, voglia presentare Edoardo come un santo.

Nulla di miracoloso avviene nelle scene del ricamo, né possiamo vedere segni chiari di celebrazione delle virtù religiose di Edoardo, ma il suo funerale esprime una solennità e ostenta alcuni simboli che rimandano quanto meno a un rapporto speciale con Dio. All'interno di una narrazione decisamente laica, con ridotti interventi di chierici e pochissime immagini di chiese, la morte e il funerale di Edoardo hanno infatti una forte connotazione religiosa, in un crescendo che va dall'agonia fino alla sepoltura. Prima di tutto un chierico (quasi sicuramente l'arcivescovo Stigand)[11] assiste il re sul letto di morte e affianca gli uomini che preparano il corpo per il funerale (scene 27 e 28). Poi il funerale (scena 26) assume, come è ovvio, connotati propriamente religiosi: la processione, le campane, i chierici che seguono il feretro, ma anche – e questo forse è meno ovvio – le forme del feretro, che richiamano quelle dei reliquiari su cui Harold aveva prestato giuramento a Guglielmo (scena 23)[12].

Ma è soprattutto la destinazione del funerale ad attirare la nostra attenzione: l'abbazia di Westminster è rappresentata in forme che probabilmente rispecchiavano abbastanza fedelmente la sua struttura dei decenni finali del secolo XI[13], e con un'evidenza, un'ampiezza e un dettaglio che non hanno riscontri nelle altre due chiese rappresentate nel ricamo, ovvero Bosham e Mont Saint-Michel (scene 3 e 16). L'abbazia è in fase di completamento, un uomo sta collocando sul tetto quello che sembra un gallo segnavento, e l'immagine non è né casuale né decorativa, ma il preciso richiamo al racconto della *Vita Ædwardi*, che aveva ricordato la scelta di Edoardo di farsi seppellire a Westminster e il suo impegno a garantirne la riedificazione[14]. E l'abbazia è indicata come giusto sepolcro dalla mano di Dio, che compare nel cielo a indicare la navata della chiesa, nell'unico riconoscibile intervento divino dell'intero ricamo.

[10] *Vita Ædwardi*, I, 6, pp. 44-46 (sepolcro e Westminster); II, pp. 61-62 (cura delle scrofole); la parte relativa alla rifondazione di Westminster sarà poi ripresa e ampliata da Osbert di Clare nel XII secolo: *ibidem*, II, pp. 72-74. Peraltro la guarigione delle scrofole avviene tramite un rito sensibilmente diverso da quello che sarà poi adottato dai re di Francia e Inghilterra: Bloch, *I re taumaturghi*, p. 66.

[11] L'identificazione con Stigand è suggerita proprio dal confronto con la *Vita Ædwardi*, II, p. 76.

[12] In particolare il reliquiario posto tra Harold e Guglielmo richiama abbastanza precisamente le forme del feretro di Edoardo: Overbey, *Taking Place*, p. 49.

[13] Carson Pastan, White, *The Bayeux Tapestry*, pp. 190-193.

[14] *Vita Ædwardi*, I, 6, pp. 44-46; si veda anche Marafioti, *The King's Body*, pp. 40-50.

Protettore delle chiese, prediletto da Dio, Edoardo lascia un corpo assimilato a una reliquia: se non è un santo, certo molti elementi di questa rappresentazione sembrano suggerirlo, elementi tanto più importanti perché sono riservati al solo Edoardo. Certo, questo è l'unico funerale rappresentato nel ricamo, non possiamo confrontare la sua solennità con altri riti analoghi; ma la comparsa della mano di Dio e l'assimilazione tra feretro e reliquiario sembrano segni chiari dell'associazione di Edoardo all'idea di santità. Proviamo allora a collocare queste scene nel contesto delle poche altre rappresentazioni di Edoardo. Prima dell'agonia e della morte, il re compare solo due volte, in due scene molto simili, gli incontri con Harold prima e dopo la sua missione in Normandia (scene 1 e 25). Il primo è il punto di partenza di tutto il racconto, il momento in cui probabilmente il re affida un incarico al duca; il secondo è di interpretazione difficile, il legame tra i due sembra incrinato e il re sembra accusare Harold, forse in relazione alle ribellioni interne al regno[15]. Ma ciò che le due scene hanno in comune è la volontà di affermare l'irriducibile diversità del re rispetto a ogni altro potente: Edoardo è seduto, mentre i suoi interlocutori sono in piedi; è di dimensioni vistosamente maggiori degli altri; il suo abbigliamento è il più solenne dell'intero ricamo; esibisce gli emblemi fondamentali del potere regio, ovvero la corona, lo scettro e un sedile che ricorda un trono. Ma soprattutto Edoardo non si muove.

Tutto parte da lui, tutto torna a lui, ma Edoardo non si muove dal suo palazzo, nella «serene immobility» propria dei re, emblematica della stabilità richiesta a chi costituiva il centro dell'ordine politico[16]. Lì riceve Harold entrambe le volte, lì parla ai suoi fedeli in punto di morte. Harold parte dal palazzo, va a Bosham, si imbarca, arriva nei territori di Guido, di qui viene accompagnato in Normandia, segue Guglielmo in Bretagna, torna a Bayeux e si reimbarca per l'Inghilterra: al ritorno, ritrova Edoardo dove e come lo aveva lasciato, indebolito e forse ostile, ma sempre fisicamente dominante, riccamente vestito, seduto in trono nel suo palazzo, con corona e scettro. Nel palazzo infatti il re ostenta gli emblemi esclusivi del suo potere, il trono, lo scettro e la corona; e se i primi due sono in qualche modo imitati dai potenti che si mostrano su sedili rialzati e impugnano la spada[17], nessuno invece prova a imitare la corona: né Guido né Guglielmo, pur ostentando il proprio potere, portano sulla testa alcunché che possa in qualche modo ricordare la corona regia[18].

Il re però è malato: in breve, il suo corpo naturale declinerà e lo porterà alla morte; ma la sua eredità politica è intatta, sono pienamente efficaci tutti gli emblemi del suo potere, che si potrà quindi trasmettere ad Harold.

[15] Si veda l'analisi dei gesti nelle due scene, oltre, cap. 4, note 21 sgg.

[16] Koziol, *Begging Pardon and Favor*, p. 29 (per la citazione); Overbey, *Taking Place*, pp. 48-49; Lewis, *The Rhetoric of Power*, p. 50.

[17] Ma per il significato della spada, si veda oltre, cap. 4, nota 32.

[18] Oltre, note 31 sgg.

2. *Il mutamento di Harold*

Chiariamo subito: non è Harold che muta la natura del potere regio, ma è quest'ultimo a modificare radicalmente i comportamenti di Harold. La scena chiave è sicuramente quella di Harold in trono, con tutti gli emblemi del potere, circondato dai suoi sudditi, così da costituire la più chiara rappresentazione della regalità (scena 30). Ma per cogliere le implicazioni della scena, dobbiamo prima di tutto vedere come ci si arriva, i gesti che trasferiscono il potere al nuovo re.

Abbiamo visto che la sequenza della morte e sepoltura di Edoardo è costruita attorno a un'inversione narrativa: procedendo da sinistra a destra, prima vediamo Westminster, dove il re fu sepolto; poi il funerale diretto all'abbazia; e infine la doppia scena dell'agonia e della morte (scene 26-28). Alla destra del palazzo in cui è rappresentata la morte del re, due nobili si incontrano con Harold: «Hic dederunt Haroldo coronam regis» (scena 29). Harold e uno dei nobili impugnano l'ascia da guerra, l'altro porge la corona, mentre con la mano destra indica alle proprie spalle, accennando alla scena che precede (appunto l'agonia e la morte del re). Qui si coglie l'efficacia dell'inversione narrativa che ha fatto precedere il funerale alla morte: nel momento in cui i nobili offrono la corona ad Harold, il gesto di uno di loro mostra come quest'offerta sia conseguenza di ciò che è appena successo, non solo – ovviamente – la morte di Edoardo, ma il suo colloquio con i fedeli, quel momento in cui, sfiorando la mano di Harold, gli aveva affidato il regno e la tutela della propria vedova[19]. L'ipotesi che la scena del colloquio tra Edoardo e i suoi fedeli debba essere interpretata come una designazione al trono, deriva sicuramente dall'affinità con la *Vita Ædwardi*, ma anche dalla stessa gestualità dei due protagonisti, che rimanda a idee di dialogo, ascolto, accettazione (le dita di Edoardo e Harold che si sfiorano, la mano aperta del duca)[20]. Se le scene non fossero state invertite, il gesto del nobile che consegna la corona avrebbe accennato al funerale di Edoardo, avrebbe connesso l'ascesa al trono di Harold alla morte del re precedente, con implicazioni ben più deboli.

Nel passaggio del potere regio da Edoardo ad Harold si compie una trasformazione del rapporto tra le persone e gli edifici: Harold era stato accolto due volte dal re nel palazzo (nella scena iniziale del ricamo e poi al momento

[19] Sopra cap. 1, nota 37 per la narrazione della scena attorno al letto di morte di Edoardo. Lo stesso Guglielmo di Poitiers, che pure ovviamente contesta la legittimità del potere regio di Harold, sembra riconoscere che la corona gli sia stata attribuita almeno da alcuni settori dell'aristocrazia del regno, quando, dopo la morte di Edoardo, afferma che «eius corona Heraldum ornatum [esse]»: *Gesta Guillelmi*, II, 1, p. 100. Cowdrey, *Towards an Interpretation*, pp. 101-103 ritiene che in questa sequenza del ricamo l'ampio uso delle mani sinistre sia un modo per indicare che stiamo assistendo a una scena di inganno e tradimento; Kuhn, *Der Teppich von Bayeux*, pp. 18-19, smentisce questa interpretazione e riafferma con chiarezza il fatto che nessun elemento di questa sequenza nega la legittimità dell'incoronazione di Harold (ma per l'uso della sinistra nel ricamo Kuhn si muove su linee interpretative non lontane da Cowdrey: *ibidem*, pp. 5 e soprattutto 54-59).

[20] Kuhn, *Der Teppich von Bayeux*, p. 18.

della morte di Edoardo), ma ne era stato invece tenuto ai margini al ritorno dall'Inghilterra (rispettivamente, scene 1, 27 e 25). Ora prende possesso del palazzo, ma vi arriva per gradi: è nel palazzo al fianco del re morente, è al di fuori quando riceve la corona, lo ritroviamo all'interno, al centro della scena, quando siede sul trono (scene 27-30). In altri termini, Harold aveva accesso ai luoghi centrali del potere regio in quanto intimo del re, ma per rientrarvi come re deve uscire, ricevere il simbolo del potere dai nobili e solo a questo punto rientrare non più come ospite, ma come padrone di casa, figura centrale della scena di celebrazione del nuovo potere regio. La consegna della corona è uno dei pochi momenti dialogici che si svolge in uno spazio neutro[21], fuori da un palazzo che non è più di Edoardo e non è ancora di Harold.

In questa sequenza convergono due culture politiche diverse per quanto riguarda la successione al trono: se in Francia il re diveniva tale al momento dell'incoronazione, in ambito anglosassone il nuovo sovrano assumeva invece titolo e poteri regi già al momento della morte del predecessore, e questo spiega la rapidità con cui in Francia si procedeva all'incoronazione, che invece in Inghilterra arrivava talvolta dopo mesi, a sancire sul piano cerimoniale i poteri già solidamente detenuti dal nuovo re[22]. Questo avveniva nelle transizioni più pacifiche, quando non c'era dubbio su chi fosse il nuovo re; non fu probabilmente così nel passaggio da Edoardo ad Harold, che non vantava diritti ereditari e la cui designazione non era stata così pubblica e solenne da togliere ogni dubbio. Questo potrebbe spiegare la rapidità con cui probabilmente si procedette all'incoronazione del nuovo re, nei giorni immediatamente successivi alla morte di Edoardo; una rapidità che andava contro la prassi anglosassone dei decenni precedenti, e come tale fu sottolineata nella *Vita Eadmundi* di Herman di Bury Saint Edmunds, in un testo probabilmente piuttosto vicino ai fatti, secondo cui l'incoronazione avvenne rapidamente e Harold, «callida vi veniens ad regnum», per questo fu punito, poiché poté regnare solo dieci mesi[23].

Ma se l'effettiva data d'incoronazione è dubbia (e forse va spostata alla primavera), è evidente la scelta narrativa del ricamo, che pone in diretta successione la designazione, la morte, la consegna della corona e l'immagine di Harold in trono. Gli eventi si succedono rapidamente e dalla morte di Edoardo discendono direttamente sia la sua sepoltura (a sinistra nel ricamo), sia l'incoronazione (a destra). È uno snodo narrativo che va considerato nel suo insieme: gli intimi che a corte circondano Edoardo (ovvero Harold, Edith e Stigand) impongono il proprio controllo sul cerimoniale che sancisce la transizione del potere, con una rapidità che sembra voler prevenire contestazioni

[21] Oltre, cap. 4, par. 2, in particolare nota 19.

[22] Garnett, *Conquered England*, pp. 1-44, in particolare pp. 2-5; Nelson, *Politics and Ritual*, p. 375.

[23] Herman the Archdeacon, Goscelin of Saint-Bertin, *Miracles of St. Edmund*, 24, pp. 60-62; per la data dell'incoronazione, sopra, cap. 1, nota 39.

e pretendenti, e presentare quindi l'incoronazione di Harold come un fatto compiuto, conseguenza rapida e indiscutibile della morte di Edoardo[24]. La continuità sul piano cerimoniale è espressa prima di tutto da Stigand, che troviamo al fianco sia di Edoardo morente, sia del suo cadavere preparato per la sepoltura, sia infine del nuovo re in trono. La scelta narrativa è quindi analoga alla *Vita Eadmundi*, ma profondamente diverse sono le implicazioni: la designazione di Edoardo, la corona assegnata dai nobili e la solenne immagine in trono convergono a creare la rappresentazione di un potere pienamente lecito. La rapidità dell'ascesa al trono, oltre ad affermare la legittimità del nuovo re, consente anche di negare qualunque vuoto di potere, presentare una successione rapida, indolore e senza esitazioni. Il ricamo riduce il più possibile la fase – liminale e rischiosa – dell'interregno[25], e lo fa per via cerimoniale, con quel sistema di gesti destinati a creare il nuovo re: «a man might be born king-worthy, but he had to be made a king»[26].

La consegna della corona è quindi un passaggio chiave per vedere come il ricamo ritenga del tutto legittima l'ascesa al trono di Harold, ma non è un dato isolato, poiché altri elementi vanno a sostenere questa interpretazione, e numerosi sono gli elementi di continuità tra i regni di Edoardo ed Harold. Il richiamo a Edoardo, l'abbiamo visto, fu un elemento chiave della politica regia degli anni successivi, e fu evidente fin dal 1066, quando Harold prima e Guglielmo poi rivendicarono per via cerimoniale una continuità con Edoardo, facendosi entrambi incoronare nell'abbazia di Westminster, dove era stato sepolto il loro predecessore[27]. Nel ricamo non c'è (o è andata perduta) l'immagine dell'incoronazione di Guglielmo, ma nel caso di Harold la stretta connessione tra il vecchio e il nuovo re è affermata non tanto attraverso i luoghi – non è identificata la sala del trono in cui Harold è ritratto in maestà – ma con una sequenza narrativa fluida e chiaramente orientata a collegare Harold al regno di Edoardo. Il nesso peraltro si ritrova in altri passi del ricamo: prima di tutto Harold è senza alcun dubbio la persona in maggior intimità con Edoardo, poiché è l'unico a essere al suo fianco in tutt'e tre le scene in cui il re compare, ed è l'unico a cui il re sfiori la mano (sia nella prima scena, sia al momento della morte). In altri termini, quando Edoardo muore, Harold non è solo uno dei potenti del regno, ma l'uomo a lui più vicino. Un altro elemento importante di continuità si trova nelle didascalie: in una rapida sequenza, dalla scena 25 alla scena 30, il titolo *rex* è ripetuto cinque volte, tre per Edoardo, due per Harold[28], per poi tornare altre tre volte in riferimento ad Harold (scene 48, 52 e 57).

[24] Nelson, *Carolingian royal funerals*, pp. 148-149.
[25] Bertelli, *Il corpo del re*, pp. 36-54; per questo si veda oltre, par. 3.
[26] Nelson, *Politics and Ritual*, p. 284.
[27] *Ibidem*, p. 389.
[28] Lewis, *The Rhetoric of Power*, p. 109; una delle ricorrenze di *rex* a rigore non è riferita ad Harold, ma alla corona che gli viene consegnata nella scena 29: «Hic dederunt Haroldo coronam regis»; si veda oltre, nota 31.

Altri elementi della scena in trono confermano la continuità da Edoardo ad Harold e quindi la legittimità del potere regio di quest'ultimo. Consideriamo prima di tutto gli oggetti che Harold esibisce in trono: lo scettro, il globo, il mantello e soprattutto la corona. Janet Nelson ha messo in luce come la scena non sia una rappresentazione fedele dell'*ordo coronationis* in uso in Inghilterra[29], e questo dato è per noi prezioso, perché mette in luce come l'immagine sia da ritenere una consapevole e deliberata creazione degli autori del ricamo, che avevano seguito la *Vita Ædwardi* per narrare la morte di Edoardo, ma si muovono poi con maggiore libertà nel raccontare la transizione da Edoardo ad Harold. In specifico, questi emblemi regi hanno attirato l'attenzione di Barbara English in uno studio recente, che ha prima di tutto messo in evidenza come almeno tre oggetti – corona, scettro e globo – contengano precisi richiami alla tradizione imperiale (romana, carolingia od ottoniana), benché abbiano peso diverso nelle tradizioni iconografiche inglesi[30].

Se tutti questi sono quindi segni precisi e specifici di una regalità ambiziosa, nella narrazione del ricamo ha un peso speciale la corona, l'oggetto che meglio di tutti esprime la continuità tra Edoardo e Harold. La stessa corona, ben riconoscibile per la sua decorazione a trifogli, torna costantemente lungo il ricamo: in testa a Edoardo nei due incontri con Harold e al momento della morte (scene 1, 25 e 27), indossata poi da Harold nell'incoronazione e poi di nuovo al momento del passaggio della cometa di Halley (scene 30 e 33). Segno evidente della continuità tra i due re, quindi: eppure, proprio nella scena in cui più chiaramente la corona sancisce la continuità tra i due re, quando i nobili la consegnano ad Harold (scena 29), ci troviamo di fronte a un oggetto palesemente diverso. Questo non costituisce un grave problema dal punto di vista del rapporto con la realtà storica, dato che era prassi comune il possesso di più di una corona, ben attestato per lo stesso Edoardo[31]; ma indubbiamente potrebbe sembrare una scelta strana e in ogni caso non è certo casuale se, su sei immagini complessive della corona, qui e solo qui è rappresentata una corona diversa. Dobbiamo quindi ragionare su che cosa distingue questa scena dalle altre, e in effetti è molto evidente: è l'unica immagine in cui la corona non sia indossata da un re, ma tenuta in mano da un nobile. Non è più la corona di Edoardo, non è ancora la corona di Harold: è la «coronam regis», come la definisce la didascalia.

L'immagine della corona nelle mani dei nobili è un passaggio narrativo importante, che serve agli autori anche per segnare una distinzione netta tra ciò che spetta al re e ciò a cui possono arrivare gli altri nobili: benché altri personaggi (Guglielmo, Guido) adottino un cerimoniale politico che si richiama a quello regio[32], nessuno che non sia il re è seduto su un vero trono, e nessuno esibisce un vero scettro o un globo, limitandosi a più semplici sedili rialzati o

[29] Nelson, *Politics and Ritual*, pp. 393-395.
[30] English, *Le couronnement d'Harold.*
[31] *Ibidem*, p. 364.
[32] Oltre, cap. 4, note 32 sgg.

a una spada impugnata come se fosse uno scettro. Ancora di più per la corona, emblema per eccellenza del potere regio, deve essere affermata la pertinenza esclusiva al re: nessun potente indossa mai né una corona, né qualcosa che possa assomigliarle; e quando una corona passa per le mani aristocratiche, dev'essere riconosciuta come tale (grazie all'immagine e al testo), ma non è esattamente *quella* corona, che solo un re può toccare.

Ciò che i nobili trasmettono ad Harold non è tanto la corona in quanto oggetto, ma la corona immateriale, l'insieme delle prerogative regie. A livello testuale, questa metafora compare pochi anni dopo, nella *Historia novorum* di Eadmer[33], ma l'immagine del ricamo può essere vista come una sua prima formulazione: l'insistenza sia iconografica sia testuale sulla corona e la sua diversità rispetto a quella indossata prima da Edoardo e poi da Harold, ci suggeriscono infatti una forza concettuale di questa immagine che sembra anticipare l'uso metaforico dell'idea di corona nei secoli seguenti. L'esaltazione della corona fa peraltro parte di un più ampio processo di respiro europeo, di rifondazione del potere regio attorno a un simbolo destinato a rappresentare non l'unilaterale autorità del re, ma – proprio come nel ricamo – un'idea di consenso e di convergenza dei grandi attorno al suo potere[34].

Manca invece la metafora – destinata a grande fortuna nei secoli seguenti – dei due corpi del re, ovvero della distinzione tra il corpo naturale che muore e il corpo politico che vive, trasmettendosi da un re all'altro. La metafora dei due corpi si afferma in età ben successiva, lungo gli ultimi secoli del medioevo, ma è da notare che uno dei primi testi individuati da Ernst Kantorowicz è un libello normanno anonimo, databile tra la fine del secolo XI e l'inizio del XII, ovvero in un contesto assai vicino a quello della nascita del ricamo[35]. È una metafora che quindi può servire a noi per cogliere gli elementi di rottura e continuità rappresentati nella morte di Edoardo, ed è una metafora che proprio in ambito anglonormanno stava trovando le sue prime espressioni, ma che qui non ritroviamo.

Le metafore della corona immateriale e dei due corpi del re trovano però, a partire dal XII secolo, un fondamento chiave nella continuità dinastica[36], che non entra invece in gioco nel ricamo: nessuna delle due successioni – da Edoardo ad Harold e da questi a Guglielmo – si basa su una trasmissione ereditaria diretta (labili sono i legami parentali tra i tre re). E proprio questa assenza di fondamenti dinastici, come abbiamo visto, potrebbe spiegare l'attenzione del ricamo a mostrare un rapido, diretto e non conflittuale passaggio della corona da Edoardo ad Harold. La metafora della corona assume quindi

[33] Eadmero, *Historia Novorum*, pp. 126 e 132; Garnett, *Conquered England*, pp. 130-131.
[34] Koziol, *Begging Pardon and Favor*, pp. 119-121.
[35] Kantorowicz, *I due corpi del re*, pp. 43-61; si tratta in ogni caso di una concezione che trova le sue radici già in età carolingia: Airlie, *Private Bodies and the Body Politic*, in particolare pp. 32-33. Un'articolata riflessione sul cosiddetto "anonimo normanno" in Terlizzi, *La regalità sacra*, che però non si sofferma in specifico sulla metafora dei due corpi.
[36] Si veda ad esempio Kantorowicz, *I due corpi del re*, p. 377.

in questo caso un significato parzialmente diverso, di consolidamento di una legittimità particolarmente fragile; possiamo anzi ritenere che proprio questa fragilità abbia costituito un importante stimolo alla elaborazione di gesti e simboli legittimanti che solo in seguito – in un contesto diverso e più solido – diverranno di uso comune.

Attorno alla corona abbiamo quindi visto emergere due idee chiave, di esclusività e di continuità: esclusività degli oggetti e degli emblemi che connotano in modo univoco il potere regio e solo dal re possono essere esibiti e indossati; continuità da Edoardo ad Harold, che tramite la consegna della corona è presentato come diretto e legittimo successore. Queste stesse nozioni trovano conferma in altri elementi della scena di Harold in trono. Ad esempio il mantello regio, fermato al collo da una spilla centrale, tale da accentuare la frontalità dell'immagine di Harold, il suo carattere solenne e quasi sacrale[37]. È un dato più generale: i vestiti creano una netta distinzione tra il re – Edoardo prima, Harold poi – e gli altri personaggi, mentre assai meno diversificata e gerarchizzata è la rappresentazione degli altri prìncipi: ben poco, dal punto di vista dell'abbigliamento, distingue ad esempio Guglielmo da Guido o da Harold prima dell'incoronazione[38]. D'altronde l'abbigliamento più solenne del ricamo, quello che in modo più efficace manifesta una gerarchia tra i protagonisti della scena, è l'abito indossato da Edoardo nella prima immagine, un abito che – insieme ad altri elementi grafici – contribuisce ad affermare in modo indiscutibile la sua superiorità rispetto agli interlocutori.

Anche il trono pone il nuovo re in una luce peculiare: per ampiezza, elevazione e decorazione può richiamare una cattedra vescovile, ed esprime un'eminenza molto superiore a quella che troviamo nei sedili che, rialzati e solenni, ospitano i potenti come Guglielmo o Guido di Ponthieu[39]. Ma qui emerge un dato apparentemente strano: il trono di Harold è diverso e ben più alto non solo di quelli di Guglielmo e Guido, ma anche di quelli usati da Edoardo, segnando quindi un elemento di discontinuità. Dobbiamo allora inquadrare l'oggetto nel contesto cerimoniale, fatto delle azioni e delle posizioni reciproche dei diversi personaggi.

La solennità dell'immagine di Harold in trono è sottolineata dal suo espandersi verso l'alto, a comprendere la fascia superiore del ricamo[40], ma questa non è una peculiarità assoluta, dato che si ripete in altre scene, come ad esempio quando Guglielmo decide di costruire la flotta o nella successiva traversata della Manica (scene 35 e 38). Dobbiamo piuttosto notare come qui sia rappresentato il più importante cerimoniale politico del regno, la presa del potere da parte del nuovo re, un momento in cui ogni gesto è parte di un ritua-

[37] Oltre, cap. 4, nota 5.
[38] Owen-Crocker, *Dress and Authority*, pp. 54-55, 64 e 67; English, *Le couronnement d'Harold*, pp. 373-374; Renaudeau, *Problèmes d'interprétation*, p. 238.
[39] English, *Le couronnement d'Harold*, pp. 354 e 358.
[40] *Ibidem*, p. 350.

le denso di significato. Harold è rappresentato frontalmente[41], in trono, in una posizione ben più alta degli altri partecipanti alla cerimonia, con i principali emblemi del potere regio. Attorno al re, si organizza l'intera società: da un lato l'aristocrazia militare rende omaggio al re esibendo la spada; dall'altro uno dei vertici della chiesa inglese, il discusso arcivescovo di Canterbury Stigand[42]; all'esterno del palazzo, cinque personaggi privi di specifici segni di *status*, a rappresentare il resto della società.

È una plastica ed efficace rappresentazione di un ideale politico, la concezione per cui la società doveva essere organizzata in tre *ordines* (i combattenti, i religiosi e i lavoratori), destinati a sostenersi reciprocamente e soprattutto – per quel che qui più ci interessa – a convergere attorno al potere regio. È un ideale di ordine e pace, che emerge con maggiore evidenza nei momenti di debolezza del potere regio, quando la regalità non sembra in grado di affrontare la crisi[43]. E in effetti siamo qui in una società sconvolta dalla guerra, e il grande timore degli autori del ricamo sembra nascere proprio dal dubbio se l'ordine regio in Inghilterra saprà reggere allo sconvolgimento connesso alla rottura violenta e alla dominazione normanna. Le elaborazioni più mature del modello trifunzionale nascono nella provincia ecclesiastica di Reims nei primi decenni del secolo XI, ad opera dei vescovi Adalberone di Laon e Gerardo di Cambrai, ma le origini si collocano ben prima: le prime formulazioni del modello si trovano infatti lungo la seconda metà del IX secolo, nella scuola di Auxerre e nel regno del Wessex. Tra queste diverse formulazioni si coglie una differenza importante ai nostri occhi: nel quadro del regno franco la reciprocità funzionale tra i tre ordini crea un equilibrio che culmina nella figura eminente dei vescovi, mentre il re è visto soprattutto come primo dei combattenti, il *bellator* per eccellenza; nei testi inglesi emerge invece un ideale in cui i tre ordini convergono a sostenere il potere regio, un re posto al di fuori e al di sopra della società. Nei testi del monaco Ælfric e dell'arcivescovo Wulfstan troviamo, in riferimento ai tre ordini della società, espressioni come «su queste tre basi poggia il trono», o «ogni legittimo trono di re si regge su tre colonne», frasi che potremmo tranquillamente usare come didascalie di questa scena[44].

La concezione espressa in questa immagine pare quindi chiara: il re si pone al di sopra di tutti, fuori dai giochi, potere supremo e quasi inattingibile; la società si organizza attorno al re, ma quest'ultimo è al di fuori degli ordini sociali. Immobilità, atarassia e assenza di interazione con le persone

[41] Cosa che, in tutto il ricamo, avviene solo per l'arcivescovo Stigand in questa stessa scena e per il vescovo Oddone nel banchetto che precede la battaglia di Hastings (scena 43).
[42] Per la sua presenza nel ricamo e in particolare in questa scena, oltre, cap. 7, note 38 sgg.
[43] Duby, *Lo specchio del feudalesimo*, pp. 37, 139 e 152-153.
[44] *Ibidem*, pp. 28-78 (per Adalberone e Gerardo, in particolare pp. 29-32 per la trifunzionalità come modello di ordine e di pace), 127-141 (per gli antecedenti inglesi, pp. 136-137 per le citazioni) e 152-153 (per la superiorità dei vescovi nei confronti del re nel modello di Adalberone e Gerardo); Iogna Prat, *Le «baptême» du schéma des trois ordres* (per la scuola di Auxerre); Wormald, *Legal culture*, pp. 225-251 (per Wulfstan).

circostanti sono peraltro i caratteri più evidenti dei cerimoniali regi in molti contesti diversi[45], e il cerimoniale è il corrispettivo preciso di quanto espresso dagli emblemi del potere regio: la corona, che solo il re può indossare e che deve essere preservata anche dal contatto con altre persone; l'abbigliamento, più solenne di quello di chiunque altro; lo scettro e il globo, che compaiono solo nelle sue mani. Netto lo stacco tra la scena della consegna della corona e quella, immediatamente successiva, di Harold in trono: se al momento della consegna nulla distingue Harold dai suoi interlocutori, quando è in trono tutti i segni convergono a distinguerlo e a separarlo dal resto della società.

È qui espresso con forza ed efficacia un modello politico fondato sull'idea non solo di una superiorità del re, ma di una sua irriducibile diversità rispetto a qualunque altro potente. Attorno a questo potere – derivante dalla corona, non necessariamente dalle straordinarie qualità umane del re – la società si organizza, o meglio, dovrebbe organizzarsi in un'armonia fondata sulla reciprocità e sull'ordinato convergere attorno al re, a cui si volgono aristocratici e lavoratori, mentre l'arcivescovo è rappresentato in forme poco meno solenni del re (è ritratto frontalmente, non presta omaggio al re come gli altri presenti, esibisce il pallio vescovile[46]). Il ricamo non si limita a manifestare la solennità del cerimoniale e ad affermare la legittimità del potere di Harold, ma fa un passo in più, ed esprime un ideale politico: se, come vedremo, mostra insofferenza verso le violenze e l'inaffidabilità dell'aristocrazia militare, l'ordinata convergenza della società attorno al re è la risposta, il possibile ordine.

Come per il trono e lo scettro (sostituiti da sedili rialzati e spade), anche dal punto di vista dell'organizzazione della società attorno al re troviamo forse un tentativo di imitazione da parte di un principe: quando la notizia dell'incoronazione di Harold giunge in Normandia, Guglielmo riunisce un consiglio in cui, affiancato da un nobile, un chierico e un carpentiere, «iussit naves edificare» (scena 35). Si è discusso a lungo dell'identità dei partecipanti al consiglio, ma forse l'intento di questa scena è quello di richiamare proprio l'incoronazione: se Harold era salito al trono con il sostegno dei tre ordini sociali, Guglielmo vi si contrappone con un appoggio in parte analogo (di un nobile, un chierico e un lavoratore), per quanto non vi sia in alcun modo la chiarezza e la forza cerimoniale dell'incoronazione, né emerga alcun segno che distingua o separi nettamente Guglielmo dai suoi interlocutori. Un'imitazione, appunto, potremmo dire un'imitazione impoverita, come erano le spade che Guido e Guglielmo tenevano in mano, che forse volevano imitare uno scettro regio, ma in effetti mettevano soprattutto in evidenza la natura diversa del loro potere rispetto a quello regio (scene 9 e 14)[47].

[45] Bertelli, *Il corpo del re*, pp. 23-24; Schmitt, *Il gesto nel medioevo*, p. 103; Gallina, *Incoronati da Dio*, p. 113.
[46] Che peraltro Stigand non ottenne mai (o meglio, ottenne nel 1058 da Benedetto X, papa deposto e scomunicato l'anno seguente): Smith, *Archbishop Stigand*, p. 203.
[47] Per tutto ciò si veda oltre, cap. 4, nota 32.

In questo quadro possiamo tornare a interrogarci sulla diversità tra il trono di Harold e i sedili meno solenni di Edoardo, e vedere come non sia un segno di discontinuità: da un lato, deriva dal contesto cerimoniale, dall'esigenza di rappresentare solennemente il momento di costruzione del potere regio; dall'altro, il trono fortemente rialzato di Harold assolve la funzione che in altre scene aveva avuto la rappresentazione del corpo di Edoardo, decisamente più grande dei suoi interlocutori, una via per affermare in modo evidente la superiorità regia. Ma si compie un passaggio in più: ciò che crea la superiorità è la funzione, non la persona. Se Edoardo godeva probabilmente di prestigio personale e di una fama di santità, Harold è superiore all'intera società in quanto re, a prescindere dalle sue qualità e dai suoi limiti personali: è il trono che innalza Harold a una superiorità analoga a quella manifestata da Edoardo. E poco dopo, sarà il trono stesso a manifestare la debolezza del suo regno (scena 33), quando il presagio negativo della cometa farà barcollare l'intero sistema di potere. Se nell'incoronazione dominava la verticalità (del palazzo, del trono, dello stesso Harold e di Stigand), qui tutto si piega: è curvo il cortigiano che si avvicina al re, è soprattutto curvo e barcollante lo stesso Harold; ma anche il palazzo e il trono perdono la propria verticalità, minacciando un crollo imminente.

Il re si pone quindi al di fuori dei giochi, non è propriamente parte dell'aristocrazia militare né agisce in prima persona. Così Edoardo, nella prima parte del ricamo, è una sorta di "motore immobile" della vicenda, ritratto sempre all'interno del proprio palazzo, prima seduto, poi sdraiato all'approssimarsi della morte; e così Harold, dopo l'incoronazione, quasi scompare dalla scena e sembra perdere ogni capacità di iniziativa. Se la prima parte è il racconto delle vicende di Harold e del loro intrecciarsi con Edoardo, Guido e Guglielmo, la seconda ruota tutta attorno a Guglielmo, mentre Harold è una sorta di comprimario passivo.

Senza ripercorrere tutto lo sviluppo narrativo, consideriamo il peso dei due protagonisti dopo l'incoronazione di Harold. Il re riappare immediatamente dopo, quando passa la cometa, ma poi lascia la scena a Guglielmo, che riunisce la sua corte, ordina la costruzione di una flotta, attraversa la Manica e sbarca a Pevensey, prende possesso del territorio, banchetta e riunisce il consiglio di guerra, si fortifica, esce da Hastings per lanciare l'esercito verso la battaglia e invia gli esploratori a cercare Harold. Solo a questo punto (scena 50) vediamo ricomparire il re, che analogamente invia esploratori a studiare le mosse del suo avversario. Ma di nuovo Harold scompare e l'iniziativa è tutta nelle mani di Guglielmo, che esorta i cavalieri al combattimento, lancia la carica e poi di nuovo conforta i suoi soldati che lo credono morto. Il rilancio dell'azione normanna si conclude con l'ultima apparizione di Harold, ovvero la sua morte (scena 57).

In tutta la seconda parte del ricamo il re compare pochissimo (3 volte, rispetto alle 8 rappresentazioni di Guglielmo), ma soprattutto sembra passivo: non muove le sue truppe, non partecipa al combattimento, non parla ai suoi cavalieri, non compie alcun atto cerimoniale che prepari la battaglia, come

sono invece i banchetti e il consiglio di guerra dei Normanni[48]. Indubbiamente questa scelta serve allo sviluppo narrativo, delinea uno scontro in cui l'azione irresistibile del duca normanno va a travolgere il re inglese. Ma il mutamento nei comportamenti di Harold è radicale: se prima era un personaggio ricco di iniziativa e di movimento, ora subisce le azioni del suo avversario, non lo vediamo né muoversi né prendere l'iniziativa. In altri termini, diventa per molti aspetti simile a quel che era Edoardo nella prima parte del ricamo: prima Harold si muove intensamente attorno a un Edoardo immobile; poi è Guglielmo a prendere l'iniziativa e a muoversi sulle due sponde della Manica, mentre Harold è poco mobile e pochissimo attivo. Il re non è parte del gioco, ma è la posta in gioco, è il centro immobile dell'azione, senza partecipare in pieno e in prima persona alla vicenda. Ritroviamo quindi l'idea del re non come primo dei combattenti, ma come supremo elemento di guida, posto al di fuori degli *ordines* che articolano la società.

3. *Le due morti del re*

Edoardo e Harold non sono re della folla, ma piuttosto re degli intimi: Edoardo incontra Harold e un suo accompagnatore in una stanza del palazzo, in cui sono presenti solo loro tre (scena 1); poi lo rivediamo al ritorno di Harold, di nuovo in una stanza del palazzo, in cui sono presenti solo il re e una delle sue guardie, mentre un'altra guardia è con Harold, immediatamente fuori dalla sala (scena 25); infine il re in agonia è affiancato da quattro «fedeli» (scena 27), mentre un chierico e due servitori si occupano poi di preparare il corpo per la sepoltura (seena 28). Harold – dopo la scena dell'incoronazione – ricompare poco dopo, quando un singolo cortigiano gli annuncia il passaggio della cometa, o più probabilmente ne interpreta il significato (scena 33); di nuovo lo vediamo poco prima della battaglia di Hastings, solo con due esploratori che gli riferiscono i movimenti dell'esercito normanno (scena 50); infine muore, circondato dal gruppetto di soldati che avevano resistito al suo fianco (scena 57).

Solo due momenti vedono una folla raccogliersi attorno al re: il funerale di Edoardo e l'incoronazione di Harold (scene 26 e 30), ma in nessuno dei due il re entra realmente in interazione con chi lo circonda, nel primo caso per ovvi motivi, nel secondo perché quello che vediamo non è un momento di azione, ma piuttosto una rappresentazione degli elementi costitutivi del potere regio. Peraltro anche in questa immagine vediamo sì una folla che si volge verso il trono, ma è posta al di fuori della sala, apparentemente nel cortile del palazzo[49]; nella sala del trono, troviamo solo Stigand e due nobili, e nessuno di loro entra davvero in contatto con il re, che non tocca nessuno e non parla. Il

[48] Oltre, cap. 4, par. 3.
[49] Il suolo sotto i loro piedi sembra infatti rimandare a un luogo posto all'aperto.

punto non è quindi semplicemente che poche persone si avvicinano al re, ma piuttosto che poche, pochissime persone entrano in dialogo con lui. Di fatto si tratta solo di Harold e forse Stigand per Edoardo; il cortigiano che parla della cometa e i due esploratori per Harold.

Niente a che vedere con le folle che circondano gli altri potenti: pensiamo al banchetto tenuto da Harold a Bosham (scena 3), alle persone che assistono ai suoi incontri con Guido e Guglielmo durante il viaggio in Normandia (scene 9 e 14), o al giuramento alla fine di questo stesso viaggio (scena 23), scena che ha un numero ridotto di astanti, ma si svolge sulla spiaggia di Bayeux, in un luogo per definizione aperto, all'opposto delle stanze in cui Edoardo riceve Harold. O pensiamo, per passare alla seconda parte del ricamo, alle folle di cavalieri che accompagnano Guglielmo all'imbarco, nella navigazione e poi soprattutto in battaglia, folle a cui il duca rivolge più volte i suoi discorsi di esortazione (scene 38, 43, 48, 51, 55).

Benché i potenti cerchino di imitarne emblemi e cerimoniali, il re resta sempre qualcosa di diverso, a cui si accede in modo molto selettivo. In altri termini, se i prìncipi hanno un potere prima di tutto relazionale, fondato sul proprio seguito militare – e sulle inaffidabili fedeltà che cementano queste relazioni[50] – anche da questo punto di vista il re si tiene in parte fuori dal gioco: non perché non abbia dei *fideles* (scena 27) o non abbia relazioni con la società (scena 30), ma perché queste relazioni sono fondate sulla diversità, sulla non appartenenza del re alla società; e le fedeltà, più che la struttura politica portante del regno, sembrano rappresentare una proiezione dei più stretti legami familiari.

L'idea di intimità tra il re e chi lo incontra è accentuata in due rappresentazioni di Edoardo e dei suoi gesti: sia quando incontra Harold prima della spedizione in Normandia, sia quando lo rivede sul letto di morte (scene 1 e 27), le mani che si sfiorano sono probabilmente il segno di un incarico affidato dal re al suo duca, ma sono sicuramente anche il segno di un'intimità personale, della capacità di Harold di entrare in contatto con il re. Ancora l'intimità con il re è evocata in due didascalie: prima di tutto nella scena dell'agonia di Edoardo, il ricamo ci ricorda che il re «in lecto alloquitur fideles» (scena 27); poi, poco prima della morte in battaglia di Harold, «ceciderunt qui erant cum Haroldo» (scena 56). L'indicazione testuale ha sempre un'importante funzione narrativa: nel primo caso serve ad attirare l'attenzione su quel ristretto gruppo destinato a gestire il trasferimento del potere nelle mani di Harold; nel secondo caso è il compimento dell'azione militare che, partita da Guglielmo, va a stringersi via via attorno ad Harold, portando prima alla morte dei fratelli, poi di quelli che erano rimasti con lui, infine dello stesso re[51].

Siamo lontanissimi dalla formula «nos qui cum eo fuimus» («noi che fummo con lui»), di matrice evangelica e poi ripresa sia in ambito francesca-

[50] Oltre, cap. 5.
[51] Sopra, cap. 2, nota 61.

no, sia da Jean de Joinville nella sua vita di San Luigi[52]: da parte degli autori del ricamo non c'è alcuna rivendicazione di intimità con il re, né di autopsia di quanto narrato. Ma un dato di fondo collega il ricamo a quanto scriverà Joinville più di due secoli dopo, ovvero la concezione del potere regio come espressione della persona del re e dei suoi intimi, dell'esistenza di un ristretto circolo (la corte, la *mesnie*) che, anche se privo di incarichi formalizzati, costituiva il gruppo di quelli con cui il re si consigliava, a cui si appoggiava. Il ricamo ci presenta una serie di cerchi concentrici attorno al re, e nel cerchio più ristretto e più intimo e troviamo prima i fedeli di Edoardo, poi quelli «qui erant cum Haroldo».

Questa cerchia ristretta assume piena evidenza al momento della morte del re, sia per Edoardo, sia per Harold: due passaggi delicati dal punto di vista politico, dato che nessuno dei due lasciò eredi diretti; ma sono due morti che assumono significati profondamente diversi nel ricamo. L'interregno è sempre una fase liminale e pericolosa, in particolare nelle situazioni in cui non c'è continuità dinastica. La risposta a questo pericolo è prima di tutto cerimoniale, con la definizione di atti e simboli tendenti da un lato a limitare l'interregno, dall'altro a dissociare la persona fisica del sovrano morente dalla continuità del potere regio[53]. Questa è la via adottata anche alla morte di Edoardo, un momento di cui il ricamo accentua la continuità dal punto di vista politico: dopo le scene sovrapposte dell'agonia e della morte, il corpo va a sinistra, verso la sepoltura a Westminster; ma la sua eredità politica va a destra e, tramite la corona, raggiunge immediatamente Harold (scene 26-29), in una sequenza narrativa la cui rapidità, come abbiamo visto, è la diretta espressione di scelte cerimoniali tendenti a legittimare il potere di Harold.

Profondamente diverso il caso di Harold: lo sappiamo dalla vicenda nel suo complesso, perché la sua morte segnò il completo mutamento dell'assetto politico inglese e l'annessione alla Normandia; ma lo vediamo anche dallo stesso ricamo, e su questo è utile concentrarci (scena 57). È una scena di lettura particolarmente difficile: sotto la scritta «Hic Haroldus rex interfectus est» (e precisamente sotto il nome Harold) vediamo un uomo in piedi con una freccia piantata nell'occhio; alle sue spalle, un cavaliere normanno sta colpendo con la spada un uomo già a terra (posto sotto le parole «interfectus est»). Molti sono gli interrogativi: quale dei due è Harold? o lo sono entrambi, a rappresentare prima la ferita mortale nell'occhio, poi il colpo di grazia? E ancora, dati i pesanti restauri di cui sembra essere stata oggetto la scena, la freccia era presente nel ricamo originale? Le fonti che ricordano questo tipo di ferita mortale sono tarde e potrebbero derivare dal ricamo stesso; e dal punto di vista tecnico, nulla impedisce di pensare che l'uomo, che alza la mano destra a prendere la freccia quasi a volersela strappare dall'occhio, in origine impu-

[52] Richiama i diversi usi di questa espressione Le Goff, *San Luigi*, p. 622.
[53] Bertelli, *Il corpo del re*, pp. 36-54; il caso più evidente di necessaria discontinuità dinastica è ovviamente il papato: Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa*, pp. 147-169 e 235-237.

gnasse una lancia per opporsi ai cavalieri normanni, come fa un altro soldato davanti a lui[54]. Nel complesso, l'ipotesi più probabile è che Harold sia il soldato a terra, mentre l'uomo in piedi sia un soldato della sua guardia a cui forse – su influsso di fonti letterarie tardive – qualche restauratore ha aggiunto una freccia[55].

Ma il dato forse più notevole è proprio il fatto che questa confusione e questi dubbi siano possibili: dubbi analoghi sull'identificazione di specifici personaggi emergono anche per altre scene[56], ma non riguardano il re; fino a questo punto, ogni volta che era entrato in scena il re non c'era alcun dubbio sulla sua identificazione, poiché le sue dimensioni, il suo abbigliamento, la sua collocazione nella scena indicavano con assoluta chiarezza quale dei personaggi rappresentati fosse il re. Non è così nella scena della morte di Harold: la nostra confusione deriva semplicemente dal fatto che in questa scena nulla lo distingue dagli altri soldati. Il re isolato, inavvicinabile e palesemente diverso da ogni altra persona, non c'è più: è quel soldato ferito all'occhio, o l'altro soldato che, morente, va ad accasciarsi a fianco dei molti cadaveri spogliati e mutilati che occupano la fascia inferiore del ricamo. È armato come gli altri, non ha evidenti emblemi regi, tranne forse lo stendardo del Wessex che sventola davanti a lui (se dobbiamo identificarlo con l'uomo ferito all'occhio) e che ritroviamo a terra, segno che la fine del re è la fine del suo potere. Uno stendardo che può identificare l'ultimo gruppo di fedeli, l'ultimo baluardo di Harold, ma non consente di identificare la persona del re.

Alla destra del re morto, la scena è completata da alcuni fanti inglesi che ancora si difendono. Ma le conseguenze della morte di Harold sono completamente diverse da quanto era avvenuto con Edoardo: prima, alla morte del corpo naturale di Edoardo, aveva fatto da contrappeso la sopravvivenza della sua eredità politica, con l'immediata consegna ad Harold della corona; qui alla morte di Harold fa seguito lo sfaldarsi del suo esercito («et fugaverunt Angli»), che segna non solo la sconfitta militare, ma la fine di un sistema politico, il prevalere dei Normanni, o meglio dei «Franci», come sono definiti nel ricamo (scene 53 e 56)[57]. Il ricamo molto probabilmente non terminava qui, ma non sappiamo se contenesse una conclusione pacificata e solenne, con l'incoronazione di Guglielmo. Certo il ricamo, che aveva creato un senso di forte continuità nella transizione da Edoardo ad Harold, qui non fa nulla del

54 Nella rappresentazione attuale, l'uomo con la freccia nell'occhio impugna lancia e scudo con la sinistra, ma i pesanti interventi di restauro possono aver mutato profondamente questi dettagli.

55 Fa il punto sull'intera questione, proponendo l'interpretazione che qui ho ripreso, Foys, *Pulling the Arrow Out*; si vedano però le osservazioni, favorevoli all'ipotesi della freccia, in Owen-Crocker, *The Interpretation of Gesture*, p. 157; ritiene invece che si tratti di una doppia rappresentazione di Harold (che sarebbe sia l'uomo in piedi con la freccia nell'occhio, sia quello a terra colpito dalla spada) Bernstein, *The Mistery of Bayeux Tapestry*, pp. 144-161.

56 Ad esempio Harold nella cavalcata verso Bosham (scena 2), Guglielmo quando guida l'esercito verso la Bretagna (scena 16) oppure Oddone nel consiglio che delibera l'invasione (scena 35).

57 Sopra, cap. 2, nota 16 per la pregnanza di questa definizione di “Francesi”.

genere. La prima morte del re è un'immagine della continuità politica; la seconda, della rottura.

In questo senso possiamo vedere nelle scene finali del ricamo una doppia morte del re: in questo caso non è solo il suo corpo naturale a morire, ma il suo potere, che si dissolve e sarà poi ricostruito da Guglielmo. Le tracce sono labili, e sarebbe qui indispensabile vedere la parte finale del ricamo, andata distrutta: ma certo i segni che possiamo cogliere fanno pensare a una lettura in termini di forte discontinuità.

Come abbiamo visto[58], la cultura politica inglese prevedeva che il re fosse nel pieno dei suoi poteri dal momento della morte del suo predecessore, una condizione rispetto a cui l'incoronazione andava a costituire un momento più celebrativo che costitutivo. Alla morte di Edoardo l'incertezza della successione aveva suggerito di affrettarsi a procedere all'incoronazione di Harold, o quanto meno aveva suggerito agli autori del ricamo di presentare questo passaggio cerimoniale come diretta e immediata conseguenza della morte del re. Con la morte di Harold, vere incertezze non c'erano: la battaglia aveva manifestato il suo giudizio, il vincitore di Hastings era in modo abbastanza naturale e indiscusso il nuovo re[59]. In questo contesto agirà Guglielmo nei mesi seguenti, nel tentativo di sanare il conflitto e affermare la propria continuità rispetto non ad Harold, ma a Edoardo e ai precedenti re anglosassoni: lo farà per via cerimoniale (ricalcando nella sua incoronazione le forme di quella di Edoardo) e per via documentaria, in un processo di chiara *damnatio memoriae* di Harold, che nel *Domesday Book* non sarà più accusato di essere un re spergiuro, ma semplicemente sarà ricordato come *comes*[60]. Ma non è questo ciò che il ricamo vuole mostrarci, o almeno non immediatamente, poiché la prima conseguenza della morte di Harold non è il potere di Guglielmo, ma il disfarsi dell'esercito inglese, quel gruppo di uomini, che piccoli e disarmati, si allontanano dal campo di battaglia: «Hic Haroldus rex interfectus est et fugaverunt Angli» (scena 58), con una consequenzialità diretta, nel testo e nelle immagini.

[58] Sopra, nota 22.

[59] Per le incertezze e le resistenze al potere di Guglielmo nella fase immediatamente successiva ad Hastings: Bates, *William the Conqueror*, pp. 247-257.

[60] Nelson, *Politics and Ritual*, pp. 375-401; Garnett, *Conquered England*, pp. 18-19, 32-33 e 41-42; Marafioti, *The King's Body*, pp. 117-119 e 232-239; Bates, *1066: does the date still matter?*, pp. 455 e 463; questo richiamo a Edoardo non dà invece vita a una promozione del suo culto, che si avvierà solo all'inizio del XII secolo, su iniziativa dei monaci di Westminster e poi di Enrico II: sopra, nota 4.

IV. Il cerimoniale politico

Attorno al re ruotano centinaia di persone, impegnate a definire status e gerarchie. Lo fanno esibendo oggetti, edifici e vestiti, ma soprattutto con una serie di gesti che vanno a formare veri e propri cerimoniali politici. Gli autori del ricamo si dimostrano osservatori attenti e consapevoli di questi cerimoniali: se il ricamo nasce dal mondo monastico, è però evidente come sia ideato da persone che frequentano e conoscono intimamente i comportamenti dell'aristocrazia militare. Questo è un passaggio chiave: la dura critica che vedremo progressivamente emergere nei confronti dei nobili non nasce da ignoranza o estraneità, ma da una conoscenza intima e anche da una forma di attrazione verso il mondo della guerra e della politica laica. Conoscenza delle forme materiali di questa vita ma anche delle gerarchie, dei comportamenti e dei cerimoniali.

La nozione di rito e la sua applicabilità al contesto altomedievale sono state oggetto di un acceso dibattito negli anni a cavallo tra XX e XXI secolo[1]. Non è qui la sede per ripercorrere le tappe di questa discussione a più voci, che si è concentrata essenzialmente su due punti: da un lato ci si è chiesti se i testi altomedievali ci consentano di accedere ai rituali politici effettivamente celebrati, o se siano invece pure costruzioni testuali, testimonianze della cultura, degli ideali e degli intenti dei loro autori; dall'altro lato si è riflettuto sulla costruzione sociale del significato dei rituali, ci si è chiesti in che misura tale significato sia un dato permanente e di lungo periodo, o sia invece l'esito sempre mutevole delle azioni e delle intenzioni degli attori sociali. Il mio intento è quello di concentrarmi sull'intervento autoriale, sulla capacità del ricamo di rappresentare dei cerimoniali politici e dar loro significato, attraverso un'indagine che – come tutto questo volume – dia un forte peso allo

[1] Delinea con chiarezza i punti nodali del dibattito Koziol, *The dangers of polemic*.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Luigi Provero, *Dalla guerra alla pace. L'Arazzo di Bayeux e la conquista normanna dell'Inghilterra (secolo XI)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-6079 (online), ISBN 978-88-5518-244-7 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-244-7

specifico contesto in cui il ricamo nasce. L'obiettivo non è quindi quello di studiare i rituali politici di Guglielmo e Harold, ma la loro rappresentazione da parte dell'autore del ricamo; in altri termini, l'oggetto della mia analisi è proprio la costruzione testuale e iconografica del cerimoniale e del suo significato. Le azioni rappresentate nel ricamo sono infatti una chiave importante per delineare la cultura politica dei suoi autori. In questo quadro, credo che la nozione di "rito" non sia la più appropriata, per descrivere atti che sono sì ripetuti e ricchi di significato, ma che non assumono la formalizzazione e la codificazione dei riti religiosi. Userò quindi il termine di "cerimoniale", che rimanda a forme di comunicazione gestuale e simbolica meno connotate in senso religioso e in linea generale meno rigidamente definite.

1. *Il lessico di base: gesti, oggetti, edifici*

Occorre prima di tutto interrogarsi sul lessico di base, ovvero sugli elementi che vanno a comporre il linguaggio cerimoniale descritto nel ricamo: oggetti, vestiti, edifici e gesti. In un importante saggio del 2006, Michael J. Lewis ha notato come l'uso di oggetti e gesti per qualificare lo *status* delle persone nel ricamo sia complesso e privo di regolarità: alcuni oggetti servono a connotare un gruppo (sociale o etnico), ma non sono sistematicamente attribuiti a tutti i membri del gruppo, oppure sono talvolta usati per persone che non ne fanno parte[2]. Abbiamo potuto vedere questa coerenza imperfetta già trattando delle opposizioni etniche e della distinzione tra Normanni e Inglesi[3], e in quel contesto abbiamo visto come i connotati etnici (abbigliamento, pettinature) non siano elementi fissi, dati oggettivi riproposti passivamente dal ricamo, ma tecniche di riconoscibilità, indicatori utili a distinguere i gruppi quando – come avviene spesso nella prima parte del ricamo – Normanni e Inglesi si ritrovano nella stessa scena ed è importante poter distinguere l'appartenenza etnica dei singoli.

Teniamo presente questa cautela metodologica passando dal discorso etnico a una questione profondamente diversa, ovvero come gli oggetti, i gesti, i vestiti siano usati per costruire o esprimere una gerarchia, l'appartenenza a un gruppo sociale d'élite, o un rapporto di forza tra due potenti. La storia raccontata dal ricamo è prima di tutto una lotta per il potere, che si conclude in una grande battaglia risolutiva, ma per gran parte dell'opera si sviluppa tramite una serie di incontri, dialoghi e gesti tendenti a definire i rapporti tra i protagonisti della vicenda.

Come in molti altri contesti, l'abbigliamento – rappresentato probabilmente con un certo realismo[4] – consente di definire le principali scansioni

[2] Lewis, *Identity and Status*, p. 106.
[3] Sopra, cap. 2, par. 1.
[4] Owen-Crocker, *The Bayeux 'Tapestry': culottes, tunics and garters*, p. 2.

sociali, e in particolare di distinguere in modo abbastanza netto l'aristocrazia (gruppo numericamente dominante nel ricamo), rispetto sia ai re sia agli strati sociali inferiori. Da un lato possiamo considerare le due scene in cui Edoardo riceve Harold (scene 1 e 25): pur tralasciando tutti gli altri elementi (la dimensione delle persone, gli emblemi propriamente regi, la posizione su un sedile che richiama un trono), anche il solo abbigliamento chiarisce in modo netto la gerarchia[5]. Dall'altro lato, quando Guglielmo decide di costruire la flotta che lo porterà in Inghilterra, il carpentiere che si accinge a dare il via alla costruzione è qualificato dalla pialla che impugna, ma anche il suo abbigliamento è ben diverso da quello di Guglielmo, del nobile e del chierico presenti nella sala (scena 35).

Una forma di gerarchizzazione all'interno dell'aristocrazia può essere colta attraverso uno specifico capo di abbigliamento, il mantello o meglio, ancor più specificamente, il modo in cui è indossato e fermato. In genere il mantello – emblema dello *status* nobiliare – è tenuto da un fermaglio sulla spalla destra, ma alcuni personaggi sfoggiano talvolta una spilla centrale, sotto il collo, che li connota con una maggiore solennità: è l'abbigliamento del re, come Edoardo quando riceve Harold di ritorno dalla Normandia, e lo stesso Harold quando riceve la corona e quando siede in trono (scene 25, 29, 30 e 33); è il mantello di Guglielmo nei momenti che meglio celebrano la sua potenza, come quando riceve il messo inglese che gli chiede di aiutare Harold o quando – prima e dopo la traversata – riunisce il consiglio dei suoi fedeli più stretti (scene 12, 35 e 44); è il mantello di Oddone di Bayeux, quando guida il banchetto e quando affianca il duca prima della battaglia (scene 43 e 44); è infine il mantello di Guido di Ponthieu, che non è poi così potente, ma probabilmente pensa di esserlo, quando intrattiene Harold nel palazzo di Beaurain (scena 9). È l'abbigliamento dei re e di chi – in modo più o meno credibile – li imita.

Al contempo i vestiti servono per distinguere Inglesi e Normanni[6]: in modo discontinuo ma con ben riconoscibili regolarità, tuniche e brache (insieme a baffi e capelli) ci consentono di individuare la nazionalità dei singoli. Più difficile applicare questi criteri alle armi e armature sfoggiate in battaglia, la cui diversità è probabilmente una delle manifestazioni del realismo e della capacità di osservazione dell'autore del ricamo, con varianti che possono forse essere ritenute indicatori di diversi livelli sociali all'interno degli eserciti[7]; ma se si esclude la corazza di Oddone di Bayeux (scena 54)[8], non appare possibile connettere le diverse armature a specifiche identità, e non si può quindi leggere queste rappresentazioni come forme di celebrazione di singoli personaggi. Emerge l'immagine di un'aristocrazia militare complessa e stratificata e cogliamo la capacità degli autori di leggere con consapevolezza il sistema degli armamenti; ma più di questo non sembra possibile dire.

[5] Owen-Crocker, *Dress and Authority*, pp. 55-57.
[6] Sopra, cap. 2, nota 8.
[7] France, *L'apport de la Tapisserie*, pp. 296-299.
[8] Renaudeau, *Problèmes d'interprétation*, pp. 258-259.

Discorso in larga misura analogo per quanto riguarda gli oggetti che ritroviamo tra le mani dei personaggi. Anche in questo caso il realismo della rappresentazione fa dell'opera una fonte straordinaria per la cultura materiale del periodo, ma gli oggetti usati per definire lo status sociale sono complessivamente pochi e vanno visti anch'essi negli specifici contesti. Abbiamo visto che alcuni emblemi appartengono solo ed esclusivamente al re: la corona prima di tutto, e poi il trono, lo scettro, il globo; talvolta i principi tentano di imitare alcuni di questi oggetti, ma è sempre chiara la distinzione tra gli emblemi regi e la loro imitazione più o meno riuscita. Certo le armi distinguono i nobili dal resto della società ma, come già abbiamo visto per l'abbigliamento, all'interno dell'aristocrazia è difficile cogliere armamenti profondamente diversi l'uno dall'altro, segni di una particolare eminenza sociale del singolo. A parte alcuni elementi di distinzione etnica, come l'ascia da guerra inglese che compare sia in combattimento sia in occasioni cerimoniali (scene 25, 29, 52 sgg.), l'unico vero elemento distintivo sul piano militare è il bastone, segno che identifica i comandanti dell'esercito normanno[9]. A un livello inferiore, altri oggetti qualificano specifici gruppi sociali: gli attrezzi dei carpentieri normanni, dei contadini inglesi depredati nei pressi di Pevensey, dei cuochi che preparano il banchetto prima della battaglia, degli uomini impegnati nella costruzione del castello di Hastings (rispettivamente scene 35, 40 e successive, 42 e 45). Di nuovo, attrezzi e abbigliamento sono soprattutto efficaci nel segnare il confine tra chi è nobile e chi non lo è.

Nel complesso quindi vestiti e oggetti delineano con chiarezza i grandi strati sociali: il re prima di tutto, al di sopra di tutti e sostanzialmente al di fuori dei giochi politici; poi i nobili e infine i lavoratori. Le forme della distinzione diventano molto più sfumate se entriamo nella dinamica politica, in quella trama di dialoghi e momenti di confronto e di scontro che serve a definire i rapporti e le gerarchie interne al mondo aristocratico, e che costituisce larga parte della narrazione del ricamo: a questo livello diventa impossibile attribuire significati univoci ai singoli oggetti, che entrano nel gioco cerimoniale e possono essere usati nei modi più diversi. Pensiamo a titolo d'esempio alla spada che Guido di Ponthieu impugna con la punta alzata, quando riceve Harold nel suo palazzo: il significato è dubbio, dato che la spada potrebbe imitare uno scettro regio o richiamare la specifica funzione comitale di Guido, un potere militare e delegato, ben distinto da quello regio. È in ogni caso chiara la componente di affermazione e minaccia, ed è netta l'opposizione rispetto al gesto di Guglielmo, che poco dopo, in un incontro analogo, esibisce anch'egli la spada, ma con la punta in basso, tanto che sembra più un bastone che uno scettro, e il livello di esibizione, imposizione e minaccia è certamente calato. O infine è ancora una spada quella che esibiscono i nobili di fronte ad Harold in trono, ma questa volta è un richiamo al proprio ruolo militare e uno strumento per acclamare il nuovo re (scene 9, 14 e 30).

[9] Oltre, note 56 sgg.

Più complesso il discorso relativo ai numerosi edifici, talvolta identificati in modo chiaro (il palazzo di Bosham, l'abbazia di Westminster, quella di Mont Saint-Michel), spesso no. Per gli edifici non identificati, si sono proposte interpretazioni più o meno credibili (il palazzo ducale di Rouen o quello regio di Westminster, ad esempio), ma dobbiamo prima di tutto notare come la distinzione principale consista proprio nell'esplicitare o meno l'identificazione: il punto chiave non è se una certa azione si sia svolta o meno nel palazzo di Rouen, ma se – nello sviluppo narrativo del ricamo – abbia peso la specifica identità di un edificio, tanto da richiedere una didascalia che chiarisca la collocazione della scena. Così è del tutto possibile che Guglielmo sia a Rouen nel momento in cui riceve il messo inglese che chiede il suo aiuto per liberare Harold (scena 12), ma ciò che davvero è importante per comprendere il ricamo è che il duca è seduto di fronte a un edificio massiccio e fortificato, tale da creare un'immediata impressione di forza che serve a connotare Guglielmo, qualunque sia la città alle sue spalle. La funzione narrativa di questo edificio non è di farci sapere che Guglielmo è a Rouen, ma che è potente.

Per gli edifici esplicitamente identificati, è possibile che la rappresentazione sia fedele, ma possiamo dirlo con buona probabilità solo per l'abbazia di Westminster[10]: solo in questo caso infatti le nostre conoscenze sulle fasi architettoniche di XI secolo ci consentono di affermare con buona sicurezza che l'immagine del ricamo era una riproposizione fedele della realtà contemporanea. Il confronto con l'archeologia però ci permette di dire una cosa importante per l'insieme degli edifici del ricamo: se le architetture rappresentate non necessariamente sono reali, sono però nel complesso realistiche, gli autori non presentano un mondo di fantasia ma operano con le realtà materiali che li circondano. E lo fanno – e questo è il secondo dato di rilievo – con grande flessibilità: su una base di sostanziale realismo, mettono in gioco un'ampia varietà di soluzioni architettoniche, integrano realtà contemporanee con strutture palaziali antiche per creare contesti adeguati a connotare personaggi e scene[11]. Ad esempio, restando nel campo delle fortificazioni, la cittadella davanti a cui vediamo per la prima volta il duca Guglielmo (scena 12) è incomparabile per solidità e imponenza rispetto ai castelli bretoni in legno che lo stesso Guglielmo assedia e dà alle fiamme (scene 18-20); oppure le sale principesche: l'ampia sala in cui Harold è accolto da Guglielmo, sovrastata da un loggiato (scena 14) è ben più compiuta di quella in cui si era incontrato con Guido, di cui possiamo vedere appena due esili colonne (scena 9). Gli autori del ricamo conoscono le architetture del loro tempo, sanno apprezzarne le diverse implicazioni e sanno usarle per comunicare caratteri, situazioni e gerarchie. Proprio questo uso comunicativo e ideologico costituisce una chiave

[10] Mi richiamo qui principalmente all'analisi di Carson Pastan, White, *The Bayeux Tapestry*, pp. 183-209.
[11] Brown, Auctoritas, Consilium et Auxilium, p. 29; Barral i Altet, *En souvenir du roi Guillaume*, pp. 185-192 e 212-215.

per cogliere le culture politiche espresse nel ricamo. Vedremo oltre[12] come un'analoga flessibilità comunicativa si trovi negli usi che il ricamo fa degli animali, e in specifico dei cavalli.

Infine i gesti, la trama più capillare di elementi comunicativi all'interno del ricamo. Anche in questo caso è rischioso ragionare sui singoli gesti, estrapolandoli dal contesto per costruire una tipologia analitica[13]: non è possibile definire una semplice corrispondenza tra segno e messaggio, poiché ci troviamo di fronte a pochi gesti fondamentali, che assumono significati via via diversi in base al contesto. In linea generale – tralasciando i gesti militari, o quelli relativi alla navigazione e al lavoro – possiamo evidenziare due posizioni delle mani particolarmente significative: prima di tutto l'indice puntato, che serve per indicare ma anche per rivolgersi a qualcuno, per impartirgli un ordine, per interrogarlo o più semplicemente per parlargli; poi la mano aperta, con il palmo rivolto verso l'interlocutore, a significare sia l'accettazione delle sue parole, sia una forma di sottomissione e di riconoscimento della sua superiorità. È chiaro quindi che il singolo gesto ha una sua specifica connotazione, ma può assumere significati sensibilmente diversi, che possiamo comprendere solo contestualizzandolo, ovvero leggendo sia la posizione del singolo e l'insieme dei gesti da lui compiuti, sia il quadro in cui questi gesti si pongono (l'ambiente fisico, i gesti dell'interlocutore, la posizione reciproca tra i due). L'unità di analisi non deve quindi essere il singolo gesto, ma la singola scena.

Possiamo considerare abiti, edifici, oggetti e gesti come il lessico di base con cui si costruisce il linguaggio cerimoniale che occupa gran parte del ricamo, quella serie di azioni che creano e via via ridefiniscono le gerarchie tra i protagonisti della vicenda. Su questo dobbiamo quindi concentrarci, passare dal lessico al linguaggio, ovvero passare dai singoli oggetti ed emblemi al sistema cerimoniale complessivo. La domanda è in fondo semplice: come fanno gli attori di questa vicenda a esprimere le forme di preminenza e gerarchia?

Non tratterò qui i cerimoniali regi, di cui ho discusso nel capitolo precedente, perché – come abbiamo visto – nel ricamo è evidente l'idea che il re sia fuori dal gioco, sia una figura necessariamente e irriducibilmente diversa dai nobili e prìncipi che ruotano attorno a lui. Il cerimoniale che sancisce la superiorità regia e quello che crea le gerarchie interne alla nobiltà sono quindi due discorsi connessi ma ben separati. Resteranno però al di fuori di questa analisi anche i riti propriamente religiosi. Il ricamo, per quanto prodotto da monaci forse su committenza di un vescovo, è una narrazione fondamentalmente laica in cui, tralasciando le semplici apparizioni di chierici, ben poche volte vediamo comparire atti e simboli religiosi[14]: per la precisione li troviamo

[12] Par. 4.
[13] Come è stata la scelta di Kuhn, *Der Teppich von Bayeux*; osservazioni importanti e per molti versi simili anche in Owen-Crocker, *The Interpretation of Gesture*, che pure non cita lo studio di Kuhn. Per i limiti di un'indagine tipologica, si veda Schmitt, *Il gesto nel medioevo*, p. 12.
[14] Kuhn, *Der Teppich von Bayeux*, pp. 29-34.

in quattro scene, tra loro molto diverse e che non vanno a costituire un discorso unitario. La prima comparsa di un elemento religioso è la chiesa di Bosham dove Harold si ferma a pregare prima della partenza per la Normandia (scena 3); di nuovo Harold, al momento di prestare giuramento a Guglielmo, pone le mani su due reliquiari (scena 23); il rito più articolato e con un più diretto intervento divino è sicuramente il funerale di Edoardo, con la benedizione della salma e poi con la mano di Dio che dal cielo indica alla processione funebre la sua giusta destinazione, ovvero l'abbazia di Westminster (scene 26 e 28); infine forti evocazioni religiose si ritrovano nel banchetto tenuto dall'esercito normanno prima della battaglia di Hastings, con la benedizione di cibo e vino da parte del vescovo Oddone (scena 43)[15].

Tuttavia tra queste scene non c'è un'affinità di gesti e di significati che ci permetta di condurre un'analisi unitaria sull'uso dei riti religiosi nel ricamo; appare più utile connettere le singole scene ai loro contesti, usandole per comprendere le letture che il ricamo propone delle figure di Harold e Oddone, del giuramento, della regalità etc.

2. *Dialoghi*

L'azione politica nel ricamo si sviluppa prima di tutto in una serie di dialoghi, sui cui contenuti spesso non siamo direttamente informati, poiché non sono esplicitate le parole scambiate tra gli attori della vicenda[16]. In diversi casi conosciamo i contenuti essenziali di un discorso quando si tratta di un ordine, di un incitamento ai propri sottoposti, della relazione di un inviato al proprio comandante; molto meno quando si tratta di un dialogo propriamente politico, in cui si confrontano i personaggi principali.

Così sappiamo che Guglielmo ordina di costruire le navi (scena 35), un nobile fa edificare un castello ad Hastings (scena 45), gli esploratori di Guglielmo e di Harold annunciano ai rispettivi comandanti i movimenti dell'esercito nemico (scene 49 e 50), Guglielmo esorta i suoi cavalieri a prepararsi al combattimento (scena 51), Oddone di Bayeux conforta i combattenti (scena 54). Ma in altri casi la didascalia è molto più generica: quando Harold si trova a Beaurain prigioniero di Guido, sappiamo solo che «parabolant» (scena 9); più tardi Harold «sacramentum fecit» a Guglielmo, lasciandoci nell'incertezza sulle forme e i contenuti del giuramento (scena 23)[17]; infine Edoardo, sul letto di morte, «alloquitur» ai suoi fedeli (scena 27).

E ancora: in molti altri casi due o più personaggi sono semplicemente posti uno di fronte all'altro, in una situazione che ci appare sicuramente di

[15] Per queste scene si veda sopra cap. 2, nota 25 per Bosham; cap. 3, nota 12 per il funerale; oltre note 50 sgg., per il banchetto; cap. 5, note 10 sgg. per il giuramento.
[16] Lewis, *The Rethoric of Power*, pp. 30-32; la centralità dei dialoghi è un altro aspetto che avvicina il ricamo alla *Vita Ædwardi*: Stafford, *Queen Emma*, p. 47.
[17] Cap. seguente.

dialogo, che dobbiamo però leggere solo attraverso le scelte figurative del ricamo: sono talvolta situazioni relativamente informali[18], ma in altri casi sono scambi formalizzati e solenni, veri e propri cerimoniali politici, e a queste scene dedicherò le prossime pagine. Se il preciso contenuto di questi dialoghi ci sfugge, la relazione tra i diversi personaggi è ben espressa da molti elementi figurativi: i gesti e la posizione degli individui, prima di tutto; e poi oggetti ed edifici che contribuiscono a definire lo *status* del singolo e quindi a collocarlo gerarchicamente rispetto al suo interlocutore. Gesti, posizioni e oggetti vanno a definire una serie di rapporti pacifici o conflittuali, forme di affermazione del proprio potere più o meno accettate dall'interlocutore: ma tutti questi elementi vanno letti via via nel contesto delle singole scene.

I momenti di dialogo non si svolgono quasi mai in luoghi neutri, ma in genere nel palazzo, luogo del potere per eccellenza, tale da rappresentare e connotare il singolo principe: dal palazzo elegante e leggero di Guido di Ponthieu a quello ben più massiccio di Guglielmo, al palazzo regio di Edoardo prima, di Harold poi. I pochi casi in cui il dialogo si svolge in uno spazio neutro rappresentano le eccezioni e devono perciò attirare la nostra attenzione. È quanto avviene per i patti tra Guglielmo e Harold al termine del suo soggiorno in Normandia: prima Guglielmo consegna le armi ad Harold in uno spazio indefinito (scena 21), poi Harold presta giuramento probabilmente sulla spiaggia presso Bayeux (scena 23). Certo, siamo in Normandia, che per definizione è l'ambito di potere e controllo di Guglielmo, ma i due incontri non si svolgono nel palazzo ducale, com'era avvenuto per il primo dialogo tra i due (scena 14), ma in un luogo neutro e indefinito (la consegna delle armi), o in un luogo liminale come la spiaggia, dove Harold si appresta a imbarcarsi (il giuramento)[19].

Luoghi neutrali e intermedi sono anche quelli del duplice incontro di Guido di Ponthieu, prima con i messi di Guglielmo, poi con il duca stesso, a cui consegna Harold (scene 10 e 13). Harold è tenuto prigioniero nel palazzo di Guido, l'azione di Guglielmo parte dal suo palazzo e qui ritornerà, scortando Harold; ma l'incontro tra Guido e Guglielmo, per quanto segni indiscutibilmente una sconfitta di Guido, avviene in campo neutro, idealmente sul confine, a sfumare in parte l'umiliazione e la sottomissione del signore di Ponthieu. E si svolge infine in un luogo neutro, fuori dal palazzo, anche la consegna della corona dai nobili ad Harold, dopo la morte di Edoardo (scena 29).

Un'ulteriore premessa di valore generale è costituita dal fatto che molti di questi dialoghi sono formati dal confronto tra un uomo seduto e uno in piedi: questo già di per sé, prima di ogni gesto o emblema, ci dice che l'uomo in piedi sta mostrando deferenza e rispetto – se non proprio sottomissione – nei confronti di quello seduto[20]. Qualunque cosa avvenga, qualunque gesto venga

[18] Come quando uno del seguito di Harold si affaccia alla sala del banchetto di Bosham per avvertire che è ora di imbarcarsi (scena 4), o quando Guido cattura Harold (scena 7), o nelle fasi di navigazione, quando il timoniere si rivolge ai marinai (scene 5, 34 e 38).

[19] Per tutto ciò, si veda oltre cap. 5, par. 1.

[20] Koziol, *Begging Pardon and Favor*, p. 61.

compiuto, l'osservatore del ricamo sapeva fin dal primo sguardo che l'uomo in piedi riconosceva l'importanza del suo interlocutore o, quanto meno, non era nelle condizioni di negarla.

2.1. *Harold e il re*

Un primo esempio di un sistema articolato di gesti compiuti con le mani è l'incontro di Harold con Edoardo al suo ritorno in Inghilterra (scena 25): è in piedi, di fronte al re seduto, e la sua mano sinistra è aperta a ricevere le parole (forse accusatorie) di Edoardo, mentre la destra, con l'indice puntato, mostra che Harold risponde, forse si difende dalle accuse[21]; tutto ciò è però inquadrato in una posizione del corpo di Harold lievemente china, con la testa bassa, in segno di timore, di debolezza, o forse di sottomissione.

La lettura prende ulteriore significato se si contestualizzano i gesti del singolo nel complesso dell'immagine. Così notiamo che Harold arriva a palazzo scortato da un nobile che appare dominante nei suoi confronti: non solo il suo indice puntato sembra rappresentare un ordine impartito ad Harold, ma anche il suo abbigliamento e il suo cavallo lo pongono in una posizione di superiorità (scena 24)[22]. E così è importante notare che i gesti di Harold appaiono come una risposta all'indice puntato di Edoardo; che il re, per quanto indebolito, è rappresentato di dimensioni molto maggiori del suo duca; che i due sono ben distanti tra di loro, con Harold posto al di fuori dell'edificio che inquadra la figura del re, diversamente dal loro primo incontro (scena 1), in cui i due erano nella stessa stanza, vicini, con le mani che si sfioravano. Harold qui è «physically isolated, psychologically removed, and politically alienated (...); not a master but a servant, not inside but outside, not where he wants to be, and not having what he wants»[23]. Completano la scena, ad accentuare il senso di tensione, i due uomini che impugnano l'ascia da guerra, uno dei quali volge la lama verso Harold, con un implicito senso di minaccia.

Se consideriamo sia la tensione tra i due personaggi, sia le possibili accuse di Edoardo, sia infine la debolezza e la malattia che sembrano intaccare il corpo del re, una chiave di spiegazione si potrebbe trovare nel confronto con la *Vita Ædwardi*, che collega direttamente il dolore di Edoardo per non essere riuscito a reprimere la ribellione contro Tostig (ribellione di cui Harold era accusato di essere complice), con la malattia che lo portò rapidamente alla morte[24]. Al contempo notiamo però come Harold non esibisca qui nessuno

[21] Accuse legate forse al rapporto tra Harold e Guglielmo, forse al suo coinvolgimento nelle ribellioni nel regno inglese: Lewis, *The Rethoric of Power*, p. 104; Stafford, *Queen Emma*, pp. 45-46; Barlow, *The Godwins*, pp. 115-122.
[22] Per la cavalcata e per l'identificazione – dubbia ma preferibile – di Harold con il primo cavaliere, oltre, nota 81.
[23] Lewis, *The Rethoric of Power*, pp. 104-105; per la rappresentazione di Edoardo in questa scena si veda anche Barral i Altet, *En souvenir du roi Guillaume*, p. 207.
[24] *Vita Ædwardi*, I, 7, p. 53.

degli attributi che, nel cerimoniale francese dell'XI secolo, connotavano la penitenza per colpe politiche (come la prostrazione o i piedi nudi)[25].

L'interpretazione è incerta, ma questa scena è un buon esempio per mostrare i criteri di analisi che possiamo usare per valutare la relazione tra i partecipanti a un dialogo: la posizione più o meno elevata, la dimensione con cui i personaggi sono rappresentati e la distanza tra di loro; i gesti scambiati tra i protagonisti della scena; e poi gli oggetti e gli edifici, la cui capacità di affermare lo *status* del singolo diviene pienamente operativa quando diventano parte della narrazione, come elementi messi in gioco nel dialogo. Gesti, posizioni e oggetti vanno quindi a definire un sistema di variabili, che connotano in modi molto diversi le varie situazioni di dialogo. Vediamo alcuni altri casi particolarmente significativi, a partire da sei scene che – per motivi diversi – si richiamano a due a due.

La scena del ritorno di Harold in Inghilterra, da cui siamo partiti, è uno dei tre incontri con Edoardo: è quello più conflittuale e più teso, e la sua efficacia a esprimere la tensione tra i due personaggi deriva anche dal confronto con gli altri due incontri, che esprimono invece un senso di collaborazione profonda tra il re e il suo duca.

La prima scena del ricamo, destinata a innescare l'intero meccanismo narrativo, è connotata indubbiamente da un senso di intimità. In una sala – presumibilmente di un palazzo regio, forse Westminster, ma il ricamo non lo dice e non ha molta importanza – due uomini in piedi si accostano al re, seduto in trono. Edoardo è mostrato nel pieno del suo potere: il palazzo e la sua complessità architettonica, gli oggetti che lo accompagnano e le forme stesse della sua rappresentazione tendono a celebrare il re. Seduto in trono, con corona e scettro, è raffigurato di dimensioni molto maggiori dei suoi interlocutori e con un abbigliamento più ricco e solenne. È quindi un incontro fortemente gerarchizzato, ma anche un dialogo amichevole, in cui la differenza di potere non si traduce in minaccia: il dito indice di Edoardo, puntato verso Harold, va a toccare il dito del duca, cosicché quel che sembra rappresentare la trasmissione di un ordine o di un incarico, esprime anche vicinanza e intimità. Harold accetta, riconoscendo il potere del re: questo sembra essere il significato della sua mano sinistra aperta, affiancata da un identico gesto del suo accompagnatore. Questa interpretazione dell'incontro come un momento in cui Edoardo incarica Harold di una missione era la versione dei fatti divulgata da Guglielmo di Poitiers[26], ma non è certo che questa fosse anche l'intenzione degli autori del ricamo. Tuttavia questa lettura della scena trae forza dal confronto con un altro momento, quando Edoardo e Harold sembrano replicare gli stessi gesti, sul letto di morte del re (scena 27).

Molte cose sono cambiate: il re è malato, morente, ha perso la sua possanza fisica ed è rappresentato di dimensioni pari ai suoi interlocutori, accasciato

[25] Koziol, *Begging Pardon and Favor*, pp. 185-187.
[26] *Gesta Guillelmi*, I, 41, p. 68.

sul letto e sostenuto da un cortigiano. Se nella prima scena la didascalia era quanto mai essenziale («Edward rex»), ora la sua azione è chiaramente descritta: «Hic Eadwardus rex in lecto alloquitur fideles». Grazie al confronto con la *Vita Ædwardi* possiamo identificare con buona sicurezza chi siano i *fideles* a cui il re si rivolge e quale sia l'oggetto del suo discorso: alle sue spalle il conte Robert fitzWimarch, di fronte a lui Harold e l'arcivescovo Stigand, e dietro di loro la regina Edith[27]. Edoardo parla, ma il gesto che compie non è il solito indice puntato con decisione verso i suoi interlocutori, ma una mano aperta, poco sollevata; questa mano va a sfiorare quella di Harold, che ripete il gesto del re; al contempo lo stesso Harold e Stigand alzano la mano sinistra aperta, a ricalcare con precisione i gesti compiuti da Harold e dal suo accompagnatore nella scena 1. Alle loro spalle, la regina piange e indica il motivo del suo pianto, la morte ormai prossima di Edoardo. L'interazione tra Harold e il re nella scena 1 e nella scena 27 è quindi espressa con gli stessi gesti, mutati forse più dalla malattia e dalla debolezza del re che da un'effettiva differenza di relazione. Ed è ancora il confronto con la *Vita Ædwardi*, a cui il ricamo per molti versi appare affine, a suggerire di leggere questa scena come il momento in cui Edoardo affida ad Harold il regno e la custodia della regina[28]. Appare così lecito proiettare questa stessa interpretazione sulla scena 1: se, al momento della morte del re, le mani che si sfiorano e il gesto di accettazione di Harold indicano che il re gli ha affidato il compito di difendere il regno e la regina, appare credibile ritenere che all'inizio del ricamo gli autori abbiano usato gli stessi gesti per rappresentare il momento in cui Edoardo aveva affidato al duca un incarico legato alla sua missione in Normandia. Ma il ricamo fa tutto ciò in modo sfuggente, non privo di ambiguità: se avesse voluto seguire in pieno la linea narrativa di Guglielmo di Poitiers, avrebbe avuto a disposizione scelte iconografiche più esplicite, ad esempio mostrando un oggetto simbolico (un anello, una spada) consegnato da Edoardo ad Harold e da questi trasmesso a Guglielmo[29]. Così invece gli specifici contenuti di questo incarico restano ignoti e – tra le varie versioni circolanti negli anni immediatamente successivi – l'interpretazione della scena dipendeva in larga misura dalle convinzioni dello spettatore[30].

Anche gli elementi architettonici delle due scene si richiamano: al momento della morte di Edoardo, siamo di nuovo nel palazzo regio, anzi, nel suo cuore più intimo, a ricalcare e rafforzare l'idea di una stretta relazione tra i due personaggi. Edoardo non può sfoggiare trono e scettro, ma indossa la

[27] *Vita Ædwardi*, II, pp. 76-80; oltre cap. 7, note 21 sgg. per gli importanti parallelismi tra il ricamo e la *Vita Ædwardi*.
[28] «Hanc (...) cum omni regno tutandam tibi commendo, ut pro domina et sorore ut est fideli serves et honores obsequio»: *ibidem*, II, p. 79.
[29] Oggetti di questo tipo erano ben presenti nell'iconografia dell'XI secolo proprio a indicare un pegno simbolico, un impegno preso in prima persona o attraverso un inviato: cfr. Carson Pastan, White, *The Bayeux Tapestry*, pp. 216-217; e proprio un anello e una spada sono consegnati da Edoardo ad Harold nella narrazione del *Carmen de Hastingae Proelio*, vv. 295-296, p. 18.
[30] Carson Pastan, White, *The Bayeux Tapestry*, p. 56.

stessa corona che aveva nella prima scena e che poco dopo (scena 30) Harold indosserà in trono. Il rapporto gerarchico tra Edoardo e Harold è tuttora in vita, lo ricordano gli emblemi (la corona) e i gesti (Harold e Stigand che accolgono le parole del re); ma la differenza si è ridotta, l'imponenza fisica del re (e implicitamente la sua capacità di guidare il popolo e l'esercito) è venuta meno. Harold ora gli è molto più simile ed è pronto a prendere il suo posto.

2.2. *Prigioniero e ospite*

In due occasioni, durante il suo viaggio in Normandia, Harold si trova a confrontarsi con un principe all'interno del suo palazzo, due scene che hanno molti punti in comune, ma anche importanti e decisive differenze. Il primo dialogo (scena 9) può essere collocato con precisione: siamo a Beaurain, dove Guido di Ponthieu ha portato Harold dopo averlo catturato al momento del suo sbarco. Harold è prigioniero: la scena sulla spiaggia (scena 7) non lascia dubbi; ma la sua è una prigionia onorevole, come mostra il viaggio dalla costa a Beaurain (scena 8), in cui Harold cavalca per primo (un posto d'onore), portando sul braccio un falco (che richiama il suo *status* nobiliare)[31]. Il dialogo a Beaurain si sviluppa attorno a questo doppio connotato: una prigionia, ma anche il riconoscimento del prestigio del prigioniero.

Il contesto è un palazzo di Guido di Ponthieu, ma l'architettura rappresentata è fragile, in netta contrapposizione al massiccio castello davanti a cui troviamo Guglielmo alla sua prima apparizione (scena 12): due colonne abbastanza esili sostengono una volta di cui vediamo però solo l'impostazione. Nel complesso, l'architettura serve più che altro a distinguere il fuori dal dentro, inquadrare il dialogo tra i due principi. Harold e Guido «parabolant», secondo la definizione della didascalia, e indubbiamente entrambi indicano l'interlocutore, a mostrarci che è un dialogo e non un discorso unilaterale. Ma il dialogo è tutt'altro che paritario: Guido, al centro della scena, è seduto su un trono decorato, rialzato di alcuni gradini; sebbene non esibisca alcun vero emblema del potere, nella mano sinistra tiene una spada, con la punta verso l'alto, che ricorda la forza militare che poco prima gli aveva consentito di catturare Harold e che potrebbe sembrare l'emulazione di uno scettro regio. La spada è simbolo di forza e di potere, ma di un potere delegato, il potere dei conti e dei marchesi e non dei re; possiamo anzi ritenere che proprio l'esibizione della spada intervenga come correttivo rispetto alla posizione del potente: se il sedile emula un trono e richiama il potere regio, la spada ricorda come si tratti di un potere delegato e non regio. E d'altronde, nella scena dell'incoronazione di Harold, sono i nobili e non il re a impugnare la spada, a richiamare il loro ruolo al servizio del re. Al contempo, dobbiamo notare che Guido tiene l'arma per la lama, con un gesto pericoloso e forse un po' insensato, che potrebbe es-

[31] Per le cavalcate, si veda oltre par. 4.

sere un'allusione a una sua incapacità di gestire saggiamente il proprio potere, proprio nel momento in cui si è messo imprudentemente in pericolo sfidando potenze superiori alla sua, dato che ha imprigionato il rappresentante del re d'Inghilterra inviato al duca di Normandia. L'atto appare ancor più grave se consideriamo sia le consuetudini normanne che garantiscono una protezione speciale a chi era diretto alla corte ducale, sia la sottomissione vassallatica di Guido a Guglielmo, compiutasi negli anni '50 al termine di una vicenda ricca di tensioni e di conflitti[32]. E non è probabilmente casuale che sia ben diverso il gesto di Guglielmo quando riceve il messo inglese (scena 12), davanti a cui si pone seduto, con la spada di nuovo con la punta in alto, ma più saggiamente tenuta per l'impugnatura.

Di fronte a Guido, Harold è al bordo della sala e anche il suo nome, nella didascalia, è per metà al di fuori dell'edificio; ma non è un ascoltatore passivo e ubbidiente: con entrambe le mani indica il suo interlocutore, a mostrarci che gli sta rispondendo e che non accoglie con sottomissione le sue parole (come esprime invece la mano aperta nei suoi dialoghi con re Edoardo). Se l'abbigliamento dei due protagonisti è nel complesso analogo, i gesti definiscono con forza una gerarchia di ruoli: Harold è in piedi, più in basso e ben lontano da Guido; ha ancora la sua spada, ma la tiene con la punta in basso, agganciata al cinturone slacciato, a mostrare una forza militare impotente[33].

A completare la scena, un uomo armato alle spalle di Guido e due uomini (un Normanno alle spalle di Guido e un Inglese alle spalle di Harold) che, appoggiati alle colonne, dall'esterno si affacciano verso la stanza ad ascoltare. Al di fuori, Normanni e Inglesi sono riuniti in un unico gruppo, parlano tra di loro (come mostrano le mani che si indicano a vicenda), in un clima che non sembra di aperta conflittualità ma di forza diseguale: un Normanno ha la spada al fianco, un altro ha slacciato il cinturone, mentre gli Inglesi sembrano disarmati. Il quadro sembra chiaro: uno scambio animato, teso se non proprio conflittuale, in cui Guido appare impegnato ad affermare la propria superiorità che non viene però riconosciuta in pieno da Harold.

Un quadro piuttosto diverso si presenta poco dopo (scena 14): il duca Guglielmo ha imposto a Guido la liberazione di Harold e lo ha accompagnato «ad palatium suum», forse a Rouen. Qui si svolge un nuovo colloquio, in un contesto che per molti versi potrebbe richiamare quello di Beaurain: Harold è un potente straniero che si trova a confrontarsi con un principe nel suo palazzo. Ma l'immagine di questo incontro è profondamente diversa.

Anche Guglielmo, come già Guido, è seduto e si rivolge ad Harold che è invece in piedi; ma il seggio su cui è posto il duca, per quanto rialzato, è meno dominante, e Guglielmo è di fatto alla stessa altezza del suo interlocutore. Anch'egli impugna la spada, ma in questo caso con la punta in basso: resta la

[32] Bates, *William the Conqueror*, p. 139; Bauduin, *La première Normandie*, pp. 311-312.
[33] Per queste diverse analisi si veda Bedos, *Signes et insignes*, pp. 55-56; English, *Le couronnement d'Harold*, p. 373; Owen-Crocker, *Dress and Authority*, pp. 58, 60 e 62.

celebrazione del potere ducale e forse l'emulazione dello scettro regio (anche se la spada è tenuta più come un bastone che come uno scettro), ma certo la componente di minaccia è ridotta. In questo caso al centro della scena troviamo Harold, che è posto poco lontano da Guglielmo e con la destra aperta accoglie le sue parole, mentre con la sinistra indica alle sue spalle quello che è probabilmente l'oggetto del suo discorso. Il doppio gesto lo porta ad aprire il mantello, fino a divenire la figura dominante della scena[34]. Non ci sono quindi apparentemente segni di aperta ostilità, ma una tensione emerge sottotraccia: non solo i gesti di Harold che lo portano a occupare il centro della scena e della sala, in modo quantomeno invadente, considerando che siamo nel palazzo di Guglielmo; ma anche i due pavoni che si confrontano nella striscia superiore, immediatamente al di sopra dei due protagonisti e con un piumaggio che riprende i colori dei loro vestiti, a evocare non un conflitto aperto, ma certo una tensione per definire chi debba prevalere, chi sia il pavone più appariscente. E qui vediamo emergere una chiave di lettura che si rivelerà via via preziosa per comprendere il ricamo, ovvero un atteggiamento di critica non tanto verso singoli personaggi, ma soprattutto verso l'insieme dell'aristocrazia militare: qui la colpa non è di Harold o di Guglielmo, l'accusa di vanità sembra rivolgersi a tutti i cerimoniali politici laici.

Di che cosa discutono? Non ci viene detto, ma qualche ipotesi è lecita, proprio in base al gesto di Harold. Alle sue spalle troviamo infatti un gruppo di Normanni armati di lancia e scudo e – davanti a loro e immediatamente alle spalle di Harold – un uomo armato e barbuto che dobbiamo ritenere un Inglese dato che, diversamente dagli uomini attorno a lui, non ha quel particolare taglio di capelli che distingue i Normanni[35]. Dato che il gesto di Harold sembra accennare proprio a lui, si è proposto di identificarlo con Wulfnoth, il fratello di Harold che in precedenza era stato inviato a Guglielmo in ostaggio, come garanzia della sua designazione a successore di Edoardo[36]. L'identificazione non è certa, ma sarebbe in effetti coerente con l'insieme della narrazione: se Harold è stato inviato in Normandia su incarico di re Edoardo (come sembra probabile leggendo la scena 1) e concluderà la sua missione con un giuramento che – comunque lo si interpreti – è un impegno relativo all'ormai prossima successione al re d'Inghilterra[37], è credibile che l'oggetto del suo primo colloquio con il duca sia la successione, la designazione di Guglielmo e le garanzie offertegli, tra cui appunto la consegna di Wulfnoth in ostaggio[38].

Infine il palazzo: anche da questo punto di vista sono da notare le differenze tra questa scena e quella svoltasi a Beaurain. Troviamo una doppia rappresentazione dell'edificio: prima l'esterno, quando Guglielmo e Harold

[34] Lo stesso effetto, in misura ancor più accentuata, si trova nella scena 23, al momento del giuramento di Harold: oltre, cap. 5, nota 11.
[35] Sopra, cap. 2, nota 8.
[36] Owen-Crocker, *The Interpretation of Gesture*, p. 152; *Gesta Guillelmi*, I, 41, p. 68
[37] Per il giuramento si veda il cap. seguente.
[38] Wulfnoth non fu liberato fino al 1087: Bates, *William the Conqueror*, p. 119.

stanno arrivando, poi l'interno, durante il colloquio. È un edificio di una certa complessità e ambizione, degno della definizione di *palatium* attribuitagli dal ricamo: si sviluppa su più livelli, con tetti e muri esterni decorati, senza il chiaro carattere di fortificazione che aveva invece l'edificio davanti a cui era rappresentato Guglielmo nella sua prima apparizione (scena 12). Ovviamente è del tutto possibile che si tratti dello stesso edificio, ma le sue funzioni narrative sono mutate: prima doveva mostrare la forza militare del duca, tale da ottenere una rapida sottomissione di Guido di Ponthieu; qui il ricamo mette invece in rilievo l'importanza e il prestigio di Guglielmo, la sua condizione non lontana da quella regia, e la scena rientra quindi in quella imitazione del potere regio da parte dei prìncipi, manifestata con i sedili rialzati e forse con le spade tenute come scettri. Anche la sala è più articolata e ricca di quella di Beaurain, con le colonne che sostengono un loggiato che, correndo sotto il tetto, va a incorniciare la scena del dialogo.

Appaiono chiare sia le implicazioni della scena in sé, sia soprattutto la contrapposizione con la scena precedente. A Beaurain si era svolto il tentativo di Guido di affermare agli occhi di Harold il proprio potere tramite la forza, un tentativo che non aveva portato il duca inglese alla sottomissione e al riconoscimento del potere di Guido; nella seconda scena ci troviamo di fronte a un incontro più pacifico, in cui Guglielmo non ha bisogno di esibire la propria forza perché è chiara a tutti la sua potenza, riconosciuta dallo stesso Harold. Il ricamo ci mostra quindi una fondamentale convergenza di Harold e Guglielmo, una contrattazione che porta a un riconoscimento reciproco e a una chiara gerarchia, il cui primo esito sarà la partecipazione di Harold alla spedizione in Bretagna[39].

2.3. *I messi*

L'intervento di Guglielmo a liberare Harold è reso possibile dall'azione di tre messi, all'interno di quella inversione narrativa per cui l'azione si svolge da destra a sinistra: prima (scena 12) un messo inglese si presenta a Guglielmo per chiederne l'aiuto; poi il duca invia due messi a Guido, e li seguiamo mentre cavalcano verso Beaurain (scena 11) e poi mentre incontrano Guido (scena 10). In entrambi i casi quindi i messi – sia quello inglese davanti a Guglielmo, sia quelli normanni davanti a Guido – sono probabilmente aristocratici ma certo inferiori al loro interlocutore, e si presentano davanti a un principe a chiedere qualcosa; ma lo sviluppo dei due incontri è profondamente diverso.

Andiamo in ordine cronologico, e valutiamo l'incontro tra l'Inglese e il duca Guglielmo (scena 12). La scena si svolge all'esterno, come si vede dal terreno sotto i piedi del messo, di fronte a un castello ducale. Non ci viene detto

[39] Per questa parte del ricamo come contrattazione della gerarchia tra Guglielmo e Harold, sopra, cap. 2, par. 2.

quale castello sia, ma il suo impatto narrativo è chiaro, poiché l'enfasi non è posta sul luogo, ma sull'imponenza dell'edificio come emblema del potere ducale, in opposizione alle labili architetture del palazzo di Guido a Beaurain. Nessun dubbio sulla gerarchia tra gli interlocutori, affermata e riconosciuta: Guglielmo è seduto su un trono rialzato (assai simile a quello di Guido), è rappresentato di dimensioni maggiori dell'Inglese e impugna la spada con la punta in alto, ad accentuare l'idea di forza, evocata dalla fortificazione alle sue spalle. Il messo è chino, quasi inginocchiato ai piedi del duca, e con entrambe le mani aperte esprime non solo il riconoscimento della superiorità ducale, ma un atto di supplica. Guglielmo parla, ha l'indice puntato, ma il suo interlocutore non sembra il messo, quanto i due Normanni che – alle spalle dell'Inglese – rispondono all'ordine del duca.

I due quindi partono (scena 11) e li ritroviamo a colloquio con Guido di Ponthieu (scena 10). Di nuovo due messi si rivolgono a un principe più potente di loro, ma in questo caso i rappresentanti di Guglielmo, entrambi armati di lancia e spada, non supplicano Guido, ma gli si rivolgono da pari; peraltro tutti i personaggi sono in piedi, pressoché delle stesse dimensioni. Il dito puntato di uno dei messi può evocare un ordine, forse una richiesta, certo non una supplica: l'uomo è ovviamente inferiore a Guido, ma è forte della potenza di Guglielmo, da cui l'ordine emana. La risposta di Guido, se non ostile, certo appare freddina: armato dell'ascia di guerra (con la lama volta verso i messi di Guglielmo) e affiancato da un altro uomo armato, ascolta i messi ma non risponde e, con la mano destra tenuta sul fianco, sembra lasciare la parola al suo accompagnatore. Tutto ciò va a completare un'immagine piuttosto coerente di Guido: un uomo con un'alta considerazione di se stesso e del proprio potere, com'è dimostrato dalla sua arroganza nei confronti di Harold, dalla sua gestualità nei momenti di dialogo, dal suo abbigliamento vistoso e – appunto – dal suo rifiuto di abbassarsi a parlare con dei semplici messi, compito per cui ritiene più adeguato un uomo del suo seguito. È una convinzione mal supportata dai fatti: se alle spalle di Guglielmo abbiamo visto una solida fortificazione, alle spalle di Guido non c'è nulla, e infatti l'esito della missione è noto, Guido consegnerà Harold al duca Guglielmo. Ma nel dialogo nulla preannuncia questo seguito, né alcun protagonista dell'incontro appare disposto a riconoscere la superiorità dell'interlocutore. Il dialogo non esprime una gerarchia, ma un conflitto per definire gli equilibri di potere: al momento dell'incontro tra Guido e i messi, opzioni diverse sembrano aperte, non è ovvia l'accettazione da parte di Guido della superiorità di Guglielmo.

Chiude questa sequenza il momento in cui Guido accompagna Harold a incontrare Guglielmo (scena 13). Guido e Guglielmo, in testa ai rispettivi gruppi di cavalieri, si affrontano in un incontro che non è apertamente conflittuale (ed è d'altronde l'accettazione da parte di Guido della richiesta di Guglielmo), ma al contempo non sembra esprimere una netta e inequivocabile gerarchizzazione dei rapporti: entrambi i prìncipi guidano un piccolo gruppo di cavalieri armati; Guido e il suo ostaggio portano un falco sul braccio, che Harold si porterà fino al palazzo ducale (scena 14); Guglielmo si rivolge a Gui-

do con l'indice puntato, con quello che possiamo ritenere un ordine o quanto meno una richiesta imperiosa, a cui Guido risponde indicando Harold dietro di sé, ovvero mostrando come stia accogliendo la richiesta di Guglielmo; ma non ritroviamo qui il gesto della mano aperta, che in altre scene abbiamo visto indicare la sottomissione, la piena accettazione degli ordini e del potere dell'interlocutore. La superiorità affermata da Guglielmo è quindi accolta da Guido nei fatti ma non pienamente nei gesti. Su questo sistema gestuale, si innesta tuttavia un altro dato interessante, relativo ai cavalli, che muta in modo rilevante la nostra lettura della scena: se infatti Guido cavalca uno stallone quando cattura Harold e quando lo porta a Beaurain, è invece una mula quella su cui si presenta davanti al duca Guglielmo e al suo stallone, mentre Harold cavalca un castrone[40]. Di nuovo: un singolo elemento come il sesso dei cavalli non sarebbe certo dirimente, ma lo stesso elemento assume pieno significato se inserito nel quadro della gestualità espressa in questa sequenza di incontri, connotando Guido prima come potente che impone la sua forza, poi come una figura inferiore, una mula di fronte al duca/stallone.

Tutti questi dialoghi hanno quindi una chiara funzione di costruzione delle gerarchie. Se le didascalie sono neutre o del tutto assenti, gli elementi iconografici esprimono un equilibrio via via diverso, in qualche caso ad affermare l'indiscutibile superiorità di uno dei due interlocutori, in altri a mostrare la tensione tra chi cerca di esibire la propria eminenza e chi rifiuta di riconoscerla. Il re è al di sopra dei giochi, la sua superiorità è un dato oggettivo e riconosciuto; all'estremo opposto potremmo porre Guido di Ponthieu, il cui tentativo di emulazione dell'eminenza regia si scontra prima con il rifiuto di Harold, pur prigioniero, di riconoscerlo come proprio dominante, poi con la sicurezza d'azione dei messi di Guglielmo che, forti del potere del proprio signore, si rivolgono a Guido in tono imperioso e su un piano di parità. Il potere di Guglielmo è dotato di tutt'altra solidità, lo rivelano il suo palazzo e il cavallo con cui va incontro a Guido, ma nel dialogo con Harold la superiorità di Guglielmo è meno esibita, non è un elemento di conflitto: Harold non è un nobile da sottomettere, ma piuttosto un concorrente con cui negoziare i rapporti.

3. *Preparare la battaglia*

Le scene che precedono la battaglia ci portano a cerimoniali politici profondamente diversi: le vicende di Guglielmo e Harold si separano, i due protagonisti non si incontrano né si confrontano direttamente. Ma prima della battaglia si svolge ancora un dialogo che ha un forte rilievo politico. Dopo i giorni in cui Guglielmo si installa nell'area di Hastings, un uomo porta al duca notizie di Harold («Hic nuntiatum est Willelmo de Harold», scena 46). Se a un primo sguardo potremmo pensare al ritorno di un esploratore di Guglielmo,

[40] Oltre, nota 76.

come accadrà poco dopo (scene 49 e 50), le immagini e il confronto con le fonti narrative ci suggeriscono una lettura diversa. L'uomo che parla al duca si pone in una chiara posizione di obbedienza, con le ginocchia lievemente flesse e la mano aperta ad accogliere le parole di Guglielmo che, seduto su un trono rialzato, impugna lo standardo con la croce. Ma al contempo l'interlocutore del duca è rappresentato delle sue stesse dimensioni, è armato di lancia e spada e i suoi vestiti sono del tutto analoghi a quelli indossati dal duca, e in particolare il mantello, fermato con una spilla sulla spalla destra, indica una sua condizione nobiliare[41].

Il racconto di Guglielmo di Poitiers può aiutarci a leggere questo passo: Guglielmo narra infatti che, ad aggiornare il duca sui movimenti di re Harold, fu Robert fitzWimarch, un normanno da tempo insediato in Inghilterra, che «nuntium destinavi» al duca per riferirgli della vittoria di Harold a Stamford Bridge[42]. E se l'identità di Robert (o del suo messo) poteva non essere colta da un osservatore del ricamo, la sua condizione sociale era evidente: qui non è rappresentata una dinamica interna all'esercito ducale, ma un atto politico ben più importante, il convergere attorno a Guglielmo di aristocratici normanni radicati in Inghilterra. Un passaggio forse elusivo, ma certo importante, nel quadro ideologico rappresentato dal ricamo, a mostrare come l'invasione normanna fruisse di una quota di consenso da parte di quei settori aristocratici che – nel concreto della prassi politica e del radicamento patrimoniale – rappresentavano un nesso tra Normandia e Inghilterra.

I caratteri pienamente politici di questa immagine sono ancora più evidenti se la confrontiamo con quel che avviene poco dopo (scena 48), quando il duca si fa portare il cavallo per prepararsi alla battaglia: la gestualità sembra riprendere quella della scena appena analizzata, con l'indice puntato del duca e la mano aperta, in segno di sottomissione, del suo interlocutore; ma il significato dell'immagine appare profondamente diverso. È cambiato l'aspetto di Guglielmo, che ora è in piedi e indossa la corazza, pronto al combattimento; ma è soprattutto radicalmente diverso il suo interlocutore, disarmato e con vesti ben più dimesse, sicuramente identificabile come uno scudiero. Qui non ci troviamo di fronte a un cerimoniale politico, ma alle azioni destinate a preparare il combattimento, e infatti la didascalia non si riferisce al colloquio, non fa cenno all'interlocutore del duca, ma descrive la scena in termini più propriamente militari: «Hic milites exierunt de Hestenga et venerunt ad prelium contra Haroldum regem», una didascalia che parte sopra Guglielmo e si estende al gruppo di cavalieri che si prepara al combattimento e poi si lancia

[41] Owen-Crocker, *Dress and Authority*, p. 54.

[42] *Gesta Guillelmi*, II, 10, p. 116; cfr. Bouet, *Hastings*, p. 96. Si tratterebbe quindi dello stesso personaggio che affiancava re Edoardo sul letto di morte, insieme a Harold e all'arcivescovo Stigand (cfr. sopra, cap. 1, nota 37); ma l'identificazione proviene da due fonti diverse (la *Vita Ædwardi* per la morte di re Edoardo, Guglielmo di Poitiers per il colloquio prima della battaglia), e nulla nel ricamo sembra richiamare le due scene, tranne forse la capigliatura simile dei due personaggi.

al galoppo contro il nemico. Funzione nel complesso analoga hanno le due scene gemelle, in cui gli esploratori dei due contendenti salgono su una collina a cercare l'esercito nemico, per poi riferire al proprio comandante (scene 49 e 50). Sono scene di grande efficacia proprio per la loro simmetria e per il senso di attesa per lo scontro imminente, e infatti nella scena immediatamente successiva i cavalieri normanni, incitati dal duca, si lanciano alla carica e vanno a scontrarsi con i fanti inglesi. Simmetria dei personaggi e dei gesti, e due elementi che preannunciano i temi dominanti della battaglia, ovvero la collina e l'opposizione tra fanti inglesi e cavalleria normanna. Ma nulla in questa scena può essere interpretato come un cerimoniale politico o un confronto dialogico tra due potenti.

3.1. *A consiglio*

Tra lo sbarco e la battaglia, all'interno dell'esercito normanno, un articolato cerimoniale politico prepara il combattimento, prima con un banchetto, poi con un consiglio di guerra che riunisce Guglielmo e i suoi due fratellastri (scene 43 e 44). Entrambi i momenti richiamano scene precedenti, ovvero il banchetto tenuto da Harold a Bosham prima di partire per la Normandia (scena 3), e il consiglio in cui Guglielmo, informato dell'incoronazione di Harold, decide di far costruire le navi e preparare l'invasione (scena 35). Due cerimoniali politici diversi, ma che hanno in comune il fatto di articolarsi in un'azione a più voci, che va al di là dei dialoghi a due analizzati fin qui.

Ragioniamo quindi sulla sequenza narrativa che comprende questi due momenti: dopo che l'esercito è sbarcato a Pevensey e si è spostato nei pressi di Hastings, e prima di procedere alle operazioni propriamente militari, i Normanni si riuniscono per banchettare grazie al cibo saccheggiato. È una rapida successione di scene che dobbiamo considerare nel suo complesso (scene 42-44): la carne viene cucinata e poi servita ai cavalieri che hanno approntato dei tavoli appoggiando gli scudi su cavalletti, mentre quella che sembra essere l'élite dell'esercito si riunisce attorno al vescovo Oddone, in una tavola semicircolare; infine, il duca Guglielmo e i suoi due fratellastri (lo stesso vescovo Oddone e Robert de Mortain) sono mostrati seduti fianco a fianco, all'interno di un edificio.

È una sequenza ascendente, che partendo dai servi e passando per i cavalieri arriva fino ai vertici normanni e allo stesso duca, in una serie di atti destinati prima di tutto a consolidare la solidarietà interna all'esercito, in un processo di costruzione cerimoniale della comunità tramite la rappresentazione delle sue gerarchie. Il culmine della sequenza è costituito dal consiglio di guerra che riunisce Guglielmo e i suoi fratelli, con un'immagine debolmente gerarchizzata: i tre personaggi sono rappresentati di pari dimensioni, seduti su un unico ampio sedile, all'interno di un edificio di cui sono i soli occupanti. Una prima funzione di questa scena è quindi quella di distinguere e separare questo gruppo dal resto della nobiltà, mostrare come il nucleo del potere del

duca risieda prima di tutto nella forza della sua famiglia, la cui immagine di potere è ulteriormente accentuata dai lunghi vestiti che i tre indossano, un segno di autorità che compare raramente nel ricamo, ma che vediamo sia qui sia nel consiglio che delibera la costruzione della flotta per l'invasione, di cui discuteremo tra breve[43]. Al contempo, è chiaramente un'esaltazione del ruolo di Oddone di Bayeux che, come vedremo[44], fu sicuramente coinvolto in qualche misura nel processo di produzione del ricamo, anche se non è possibile identificarlo come unico committente.

Tuttavia una gerarchia tra i tre personaggi si può cogliere: Guglielmo e Oddone sembrano porsi su un piano superiore rispetto al fratello Robert, grazie ai mantelli fermati da una spilla sul davanti, un abbigliamento particolarmente solenne; più in specifico, Guglielmo è al centro e impugna la spada in un modo che abbiamo già visto in altre scene (scene 9, 12 e 23), a evocare il suo potere ducale e forse a imitazione dello scettro regio. Con la mano destra indica alla propria sinistra, non è chiaro se per attirare l'attenzione proprio sulla spada, o per accennare alla battaglia che li aspetta. Probabilmente sono entrambe le cose: è ora di dare voce alla componente più chiaramente militare del potere ducale, usare la spada per affermare i diritti di Guglielmo sull'Inghilterra; così al suo fianco Robert porta la mano all'impugnatura della spada, ancora nel fodero, come per prepararsi al combattimento. Alla destra di Guglielmo, il vescovo Oddone con la mano sinistra aperta riconosce la superiorità del duca, mentre con la mano destra indica nella direzione dei fratelli, in un gesto la cui spiegazione più probabile è anche in questo caso un riferimento alla battaglia ormai prossima. In altri termini si potrebbe leggere la scena come un colloquio a tre, in cui Guglielmo, riaffermando il proprio potere (la spada), guida i fratelli verso il combattimento; Robert obbedisce all'ordine mettendo mano alla spada, mentre Oddone riconosce la superiorità del fratello e si volge anch'egli alla battaglia, a cui si appresta a partecipare, pur con le ambiguità del suo *status* clericale[45].

Nel complesso quindi, per quanto debole, una gerarchizzazione tra i tre è visibile: Robert obbedisce a un ordine/invito di Guglielmo di prepararsi alla battaglia; Oddone con i suoi gesti esprime la propria sottomissione al fratello e la sua adesione ideale al combattimento; al contempo i nomi dei due fratellastri sono posti all'esterno dell'edificio, contrariamente a quello del duca. È il nucleo centrale dell'esercito normanno, che si raccoglie attorno alla persona del duca e da lui trae forza.

Già in precedenza un passaggio narrativo importante si era realizzato attraverso la riunione di un consiglio ristretto attorno al duca: quando una nave inglese era giunta nella terra di Guglielmo, portando la notizia della morte di

[43] Sulle implicazioni di questi vestiti si veda in specifico Owen-Crocker, *Dress and Authority*, pp. 69-72.
[44] Oltre, cap. 7, note 11 sgg.
[45] Oltre, note 55 sgg., per il ruolo di Oddone in battaglia; per Robert, si veda Golding, *Robert of Mortain*.

Edoardo e dell'incoronazione di Harold (scena 34), il duca aveva ordinato di costruire le navi («Hic Willelm dux iussit naves edificare», scena 35). Anche in questo caso si definisce un delicato equilibrio tra il potere personale del duca e la definizione di un ristretto gruppo di consiglieri: la didascalia ci descrive infatti una decisione individuale di Guglielmo, ma l'immagine ci narra una storia in parte diversa. La scena si svolge in un palazzo ducale, o più probabilmente nel cortile, visto che il terreno sotto i piedi dei protagonisti sembra evocare uno spazio aperto. Da sinistra a destra, vediamo comparire un nobile (identificabile come tale dall'abbigliamento), che esprime la propria sottomissione al duca, con il corpo lievemente chino e la mano sinistra aperta, mentre l'indice puntato della destra ci segnala che sta parlando, presumibilmente per riferire al duca le novità inglesi. Nulla ci permette di identificare la sua nazionalità, ovvero non possiamo dire se si tratti di un nobile inglese sbarcato dalla nave, o di un nobile normanno che riferisce al duca quanto ha saputo dagli occupanti della nave. Gli autori del ricamo avrebbero potuto chiarire la nazionalità del personaggio grazie ai segni e ai connotati che permettevano di distinguere Normanni e Inglesi; ma qui non li usano, in questa scena non emerge un'opposizione etnica e questo ci porta a ritenere che il nobile sia un Normanno come i suoi interlocutori[46]. Guglielmo, seduto su un trono lievemente rialzato, indica l'uomo, come a evidenziarne le parole, ma si rivolge alla sua sinistra, verso un chierico che – anch'egli seduto – apre la mano destra ad accogliere le parole del duca, e con la sinistra indica l'esterno del palazzo, verso le navi che nella scena successiva vediamo in costruzione. Nesso tra le due scene è un quarto personaggio, un carpentiere con la pialla in mano, che con il corpo lievemente chino ascolta le parole del duca e del chierico, mentre con le mani e con il corpo già si volge alla scena seguente, al proprio lavoro. Posizioni e gesti scandiscono e gerarchizzano bene i partecipanti: al centro Guglielmo e il chierico, posti su sedili ampi, rialzati e decorati, con lunghe vesti solenni, simili a quelle che il duca e i fratelli indosseranno poco prima della battaglia di Hastings. Spicca l'ampio mantello di Guglielmo, di nuovo fermato da una spilla sul davanti, mentre il mantello del chierico è fermato sulla spalla, così come quello del nobile, che non indossa le lunghe e solenni vesti del duca e del chierico. Infine il carpentiere, senza mantello e con abiti più dimessi.

Si è discusso molto su questo consiglio, si è voluto riconoscere nel nobile e nel chierico Robert e Oddone, i fratellastri del duca, ovvero si è visto in questo consiglio una perfetta anticipazione di quello che si svolgerà poi ad Hastings[47]; è un'ipotesi credibile, ma – diversamente dalle altre rappresentazioni di Oddone (scene 43, 44 e 54) – la didascalia non cita i nomi. Al contempo, le più importanti fonti scritte non sembrano aiutarci: Guglielmo di Poitiers riferisce solo che il duca, «habita cum suis consultatione», decise di rivendicare

[46] Sopra, cap. 2, par. 1, per la questione della distinzione tra Inglesi e Normanni, con connotati che non ricorrono in tutte le scene, ma sono evidenziati graficamente quando all'interno di una singola scena si vuole mettere in rilievo l'opposizione tra i due popoli.
[47] Ad esempio Lewis, *The Rhetoric of Power*, pp. 117-118.

con le armi i propri diritti; alcuni decenni più tardi, Orderico Vitale amplia la narrazione di Guglielmo descrivendo un consiglio articolato, con numerosi vescovi e nobili laici[48]. Forse però l'intento del ricamo non è quello di attirare l'attenzione su singoli individui identificabili, e la scena deve essere vista in una prospettiva diversa: se il consiglio è la risposta di Guglielmo all'incoronazione di Harold (scena 30), le tre persone attorno al duca imitano e richiamano i tre corpi sociali che si erano riuniti attorno a re Harold in trono. Se il nuovo re inglese è sostenuto da tutti i suoi sudditi, che convergono ordinatamente attorno al suo potere, lo stesso può dire il duca di Normandia, che dalla convergenza di nobili, chierici e lavoratori trae la forza per organizzare una grande spedizione[49]. In questo senso, non vi sarebbe grande divergenza tra questa immagine e le narrazioni dei cronisti, perché l'iconografia del ricamo sarebbe un modo per rappresentare quello stesso ampio convergere della società normanna attorno al duca descritto da Guglielmo di Poitiers e soprattutto da Orderico Vitale.

Seguendo questa interpretazione, i due consigli assumono quindi connotati ideologici profondamente diversi: al momento di costruire le navi e avviare la spedizione, il duca mostra la convergenza della società normanna a fondare il suo potere; ad Hastings ciò che viene celebrato è invece il nucleo centrale della dominazione di Guglielmo, il fondamento familiare del suo potere. Ma, come abbiamo visto, questo consiglio si pone al termine di una sequenza ben precisa di scene, una linea ascendente che dai servitori e dai cavalieri arriva fino al vertice del potere ducale. Passaggio chiave in questa sequenza è il banchetto.

3.2. *Banchetti*

«Mangiare e dar da mangiare fanno parte del funzionamento del potere»[50]. Questo è un dato di valore generale, tanto più valido per il ricamo, una storia di potere in cui i banchetti hanno un'evidente funzione di definire i ruoli sociali e i sistemi relazionali. È così per il banchetto celebrato ad Hastings, dopo lo sbarco e i saccheggi. I servitori passano gli spiedi ai cavalieri, che appoggiano cibo e scodelle sugli scudi posti su cavalletti («Hic fecerunt prandium», scena 43). Se questo settore del banchetto può avere una funzione di consolidamento della solidarietà tra gli armati, il carattere cerimoniale è molto evidente nella seconda parte: qui una tavola semicircolare accoglie sei commensali (un chierico e cinque laici), accuditi da un servitore, semi inginocchiato di fronte alla tavo-

[48] *Gesta Guillelmi*, II, 1, p. 100; *The Ecclesiastical History*, II, pp. 140-142 ricorda la presenza di un'ampia serie di vescovi e laici, tra cui gli stessi Oddone e Robert.

[49] Levy, *Les trois fonctions*, p. 340; si veda sopra, cap. 3, note 43 sgg. Elementi di equiparazione del potere ducale di Guglielmo a un potere regio si colgono peraltro anche nell'uso del lessico della fedeltà e dell'amicizia da parte dei cronisti normanni: si veda oltre, cap. 6, par. 3.

[50] Schmitt, *Il gesto nel medioevo*, p. 205.

la. Figura centrale è sicuramente Oddone di Bayeux[51]: è al centro della scena, raffigurato più grande degli altri e la sua funzione è esaltata dalla didascalia, «Et hic episcopus cibum et potum benedicit». Il testo quindi richiama esplicitamente il carattere cerimoniale della scena, esaltato ulteriormente dalla scansione della parola «be-ne-dic-it» che, inframmezzata alle teste dei commensali, sembra evocare una declamazione, un canto liturgico. Anche dal punto di vista iconografico, l'immagine rimanda a una rappresentazione dell'Ultima Cena, e in specifico si è riconosciuta una ripresa di miniature contenute in manoscritti di Saint Augustine di Canterbury[52].

Ma l'affinità tra questo banchetto e le rappresentazioni dell'Ultima Cena implica quindi un'assimilazione tra Oddone e Cristo? Non è così, sarebbe da ogni punto di vista fuori luogo e non può essere ritenuto un obiettivo coerente con le scelte degli autori del ricamo. Non c'è dubbio che il ricamo esalti il ruolo di Oddone nella vicenda: il vescovo è rappresentato solo tre o quattro volte (la sua identificazione nella scena 35, come abbiamo visto, è dubbia); ma in tutte queste occasioni assume funzioni di rilievo e – dato di grande importanza – sono passaggi narrativi del tutto assenti nelle fonti scritte, scelte specifiche degli autori del ricamo, che hanno attribuito a Oddone funzioni rilevanti in momenti in cui nessun altro testo ne cita neppure la presenza[53]. Ma questo non porta certo a una sua equiparazione a Cristo. E una lettura di questo genere non sarebbe corretta neppure dal punto di vista dell'uso e della circolazione dei modelli iconografici: per restare nel ricamo, la scena del consiglio delle navi (scena 35) riprende lo schema figurativo di una miniatura che rappresentava la storia biblica di Lot, ma questo non ci consente di equiparare Guglielmo a Lot e i suoi consiglieri ad angeli o ad abitanti di Sodoma[54].

Dobbiamo piuttosto pensare che, nel momento in cui si voleva rappresentare un banchetto solenne e con connotati cerimoniali, i modelli iconografici ovvi e ineliminabili fossero costituiti dalle rappresentazioni dell'Ultima Cena presenti nel patrimonio miniato di Saint Augustine. Non è un'equiparazione di Oddone a Cristo, ma certo la scelta del modello iconografico contribuisce a chiarire in modo inequivocabile che l'intento degli autori non era quello di rappresentare un pranzo, ma una cerimonia. La solidarietà militare non si costruisce solo attraverso il pasto comune, ma tramite riti con chiare implicazioni religiose.

La solennità e lo spirito religioso del momento sono peraltro intaccati da un elemento di disordine, certo non ripreso dai modelli iconografici dell'Ul-

[51] La didascalia lo definisce solo «episcopus», ma qualunque dubbio sulla sua identità appare superato dal personaggio che, alla sua sinistra, indica la didascalia della scena successiva, «Odo episcopus».

[52] Carson Pastan, White, *The Bayeux Tapestry*, pp. 126-153, in particolare pp. 137-138.

[53] Oltre, cap. 7, note 14 sgg. per questa analisi.

[54] Owen-Crocker, *Reading the Bayeux Tapestry*, pp. 251-254; o, analogamente, se la scena 46 richiama una miniatura di un manoscritto dell'Esateuco, non per questo possiamo ritenere che il ricamo equipari Guglielmo e Harold a Esaù e Giacobbe, come propone Larratt Keefer, *Body Language*, pp. 102-105.

tima Cena: mentre gli altri commensali guardano Oddone, poco alla sua destra un uomo barbuto lo ignora, si volta nella direzione opposta, si appoggia vistosamente sul tavolo indirizzando il gomito verso il volto del chierico che lo affianca e beve da una grande coppa. È indubbiamente un'immagine che lascia un po' perplessi in questo contesto cerimoniale, ed è possibile che contenga un'allusione a un episodio specifico, a un personaggio che sfugge completamente alla nostra conoscenza. Tuttavia, coerentemente con il quadro ideologico complessivo del ricamo e con la generale diffidenza nei confronti dell'aristocrazia militare, possiamo anche ritenere che gli autori abbiano scelto di rompere un'eccessiva atmosfera rituale e sacra, ricordare come l'uso di linguaggi e gesti cerimoniali non potesse comunque trasformare un esercito in una comunità religiosa. Se Oddone si propone di fare del pasto una cerimonia, qualcuno dei partecipanti sembra volergli ricordare che si tratta pur sempre del banchetto di un esercito alla vigilia della battaglia.

Come il consiglio, anche il banchetto di Hastings ha un precedente in quello tenuto da Harold a Bosham prima di partire per la Normandia (scena 3); ma anche in questo caso, immagini simili assumono significati profondamente diversi, e per coglierli dobbiamo porre la scena di Bosham nel contesto della sequenza di cui fa parte. È la transizione dal palazzo di re Edoardo all'imbarco per la Normandia: la partenza dal palazzo, la cavalcata con cui «Harold dux Anglorum et sui milites» raggiungono la chiesa di Bosham; poi la preghiera e a seguire il banchetto e l'imbarco. Queste prime scene servono a delineare i caratteri fondamentali di Harold, che al momento dell'imbarco – quando ha inizio la vera e propria azione – appare chiaramente connotato come un grande nobile: intimo del re, sfoggia i classici emblemi della propria nobiltà (destrieri e falchi), ha un importante seguito di cavalieri e un nucleo di potere signorile in cui assolve i propri doveri religiosi e intrattiene gli amici.

Il banchetto è il completamento di questa rappresentazione di Harold: non esprime stratificazione sociale, solennità cerimoniale e connotati religiosi, come avverrà ad Hastings; ci mostra invece che Harold è ricco e fa un giusto uso della sua ricchezza, accogliendo i propri cavalieri e consolidando la solidarietà tra il signore e la sua clientela. In questo rientrano quindi sia la celebrazione delle strutture architettoniche del palazzo di Bosham (ricche ed eleganti, prive di connotati militari), sia la sostanziale parità con cui sono rappresentati i partecipanti al banchetto, tra i quali fatichiamo a individuare Harold. Non l'espressione di una gerarchia, ma piuttosto la costruzione di una solidarietà di gruppo e la manifestazione della capacità di Harold di essere un signore giusto verso i suoi fedeli.

3.3. *Il bastone del comando*

Il banchetto celebrato da Oddone e il consiglio di guerra aprono la strada alla battaglia, una fase che abbiamo già analizzato sia dal punto di vista della sua struttura narrativa, sia dell'evolversi del confronto tra Harold e Gugliel-

mo[55]. Ma una scena e un oggetto hanno attirato in particolare l'attenzione degli studiosi, con interpretazioni che richiedono però una revisione. È un momento chiave della battaglia: Guglielmo di Poitiers ci racconta che, quando la cavalleria normanna faticava a sfondare le difese inglesi e nell'esercito si era diffusa la voce che il duca Guglielmo fosse stato ucciso, lo stesso duca si mostrò ai suoi soldati alzando l'elmo a mostrare il proprio viso, rincuorandoli e rilanciando la loro azione verso la vittoria[56]. Il ricamo ci narra una vicenda lievemente diversa, o meglio: prima della ricomparsa di Guglielmo, fa intervenire il vescovo Oddone che, impugnando un bastone, rassicura i cavalieri (o meglio i ragazzi, i «pueros», scena 54). È un passaggio importante nel racconto della battaglia perché, dopo un momento di apparente stallo, da qui riparte l'azione dei Normanni fino alla conclusione vittoriosa; ed è un'immagine fondamentale per leggere il ruolo di Oddone nel ricamo: qui e solo qui viene attribuito al vescovo un ruolo chiave nel determinare la vittoria finale, un ruolo militare di cui non vi è alcuna traccia nelle altre fonti[57]. Ma un punto specifico merita discussione, ovvero il bastone.

A prima vista, il fatto che Oddone abbia un bastone in mano – e che questo sia sottolineato dalla didascalia – potrebbe far pensare a una scelta di mostrare un vescovo non armato, un vescovo non combattente[58]. Non è così, se consideriamo il significato che il bastone assume all'interno del ricamo: lo ritroviamo, pressoché identico, nelle mani di Guglielmo alla partenza per la spedizione in Bretagna (scena 16), e poi più volte prima e durante la battaglia di Hastings, sia quando interroga il suo esploratore Vitale (scena 49), sia quando esorta i cavalieri prima della battaglia (scena 51), sia infine proprio quando ricompare dopo essere stato ritenuto morto (scena 55)[59]. Quest'ultima immagine lo pone quindi in perfetto parallelismo a Oddone: a sinistra vediamo Oddone che rilancia l'azione, a destra Guglielmo che svela il proprio volto mentre un cavaliere (probabilmente Eustace di Boulogne) lo indica per attirare su di lui l'attenzione. L'azione congiunta di Oddone e Guglielmo rilancia l'azione dei Normanni, ed entrambi lo fanno impugnando un bastone che palesemente indica una funzione di comando.

Il potere militare è nelle mani di Guglielmo, ma è condiviso: anche Oddone impugna un bastone e lo fa anche un altro uomo al fianco del duca prima della battaglia (scena 49). Possiamo qui, in modo ipotetico, immaginare che si tratti dell'altro fratellastro di Guglielmo, Robert de Mortain: i tre fratelli al comando sarebbero infatti il diretto riflesso di quel consiglio che, poco prima della battaglia, li aveva mostrati come vertice dell'esercito (scena 44). Con-

[55] Rispettivamente, cap 1, note 44 sgg. e cap. 2, par. 3.
[56] *Gesta Guillelmi*, II, 18, p. 130.
[57] Oltre, cap. 7, nota 15.
[58] Ad esempio Hicks, *The Bayeux Tapestry*, p. 27, che fonda la sua interpretazione sul confronto con un passo di Orderico Vitale, per cui si veda oltre, nota 68.
[59] Per quanto il termine usato nella didascalia, *baculus*, possa indicare anche il pastorale vescovile, il nodoso bastone impugnato da Oddone è indubbiamente un emblema militare, del tutto analogo a quello che vediamo in mano al duca Guglielmo.

siderando bastone, armatura, elmo, stallone e sella, nulla distingue davvero Oddone da Guglielmo e Robert: sono i tre comandanti dell'esercito[60].

Il quadro sembra chiaro, ma resta l'anomalia della didascalia che accompagna Oddone: «Hic Odo episcopus baculum tenens confortat pueros». Anomalia testuale, perché non è chiara la ragione dell'insistenza solo in questa scena sul bastone, che compare più volte nel ricamo; e anomalia grafica, perché la didascalia – diversamente dalle altre – si inserisce male nel disegno: sopra la scena, a lettere grandi, vediamo la scritta «Hic Odo episcopus baculum tenens», ma poi lo spazio scarseggia, e la parola «confortat» inizia in alto, ma deve terminare in basso, tra le gambe dei cavalli, insieme a «pueros». Se consideriamo come in tutto il ricamo le didascalie si inseriscano armoniosamente nel disegno, tanto da farci ritenere che testo e immagine siano stati concepiti insieme, in questo caso pare assai probabile che si tratti di un'integrazione a posteriori[61].

L'ipotesi più credibile è che la didascalia originale fosse «Hic Odo episcopus», analogamente a quella della scena seguente, «Hic est Willelm dux», con un perfetto parallelismo accentuato dalla disposizione delle due didascalie rispetto al personaggio, con il bastone alzato che in entrambi i casi separa il nome dal titolo. Oppure la didascalia poteva essere «Hic Odo episcopus baculum tenens», intesa ad esaltare il ruolo di guida di quello che possiamo ritenere, se non il committente, certo uno dei principali finanziatori del ricamo. Sarebbero didascalie coerenti con l'immagine, tali da esaltare il ruolo di Oddone come guida dell'esercito, quasi pari a quello del fratellastro, tanto da detenere il simbolo del comando militare[62]. Ma su questa immagine di un vescovo pienamente integrato nelle dinamiche politiche e militari, si è probabilmente sovrapposta una visione più riformatrice, in linea con gli orientamenti via via prevalenti in larghi settori della Chiesa nel secolo XI: una visione di più chiara separazione dei ruoli, di allontanamento dei chierici da comportamenti tipicamente laici e quindi – in specifico – di condanna morale dei chierici combattenti. Da qui deriverebbe l'integrazione della didascalia («confortat pueros»), che introduce un verbo non privo di connotazioni ecclesiastiche e tende a sfumare l'effetto dell'immagine e della prima parte del testo, e a sottolineare invece come Oddone fosse sì presente sul campo di battaglia, armato e con il bastone del comando, ma fosse lì per offrire un conforto spirituale. Il verbo è scelto con cura: non incita i cavalieri al combattimento (come aveva fatto Guglielmo prima della battaglia, scena 51), ma li "conforta", li sostiene[63].

Questa integrazione della didascalia non sminuisce il ruolo di Oddone, che resta indubbiamente centrale sia nel complesso del ricamo, sia in questa

[60] Sull'armatura di Oddone e sul dibattito relativo al bastone, si veda da ultimo Gerrard, *The Church at War*, pp. 36-37.
[61] Neveux, *La Tapisserie de Bayeux*, p. 184.
[62] Flint, *La tapisserie*, p. 230.
[63] Su questa linea di spiegazione, si veda Neveux, *La Tapisserie de Bayeux*, p. 184; Lewis, *The Rhetoric of Power*, pp. 121-122.

specifica scena, ma muta la natura di questo ruolo e ne riduce il connotato militare. Tale intervento va letto nel contesto dell'evoluzione dell'episcopato inglese, del suo rapporto con il regno e del suo coinvolgimento nell'azione militare. Nella prima metà del secolo XI i vescovi inglesi – analogamente a quelli della Germania ottoniana – sono regolarmente e strutturalmente impegnati a sostegno dell'azione militare regia, con un intervento armato in prima persona; nel corso del XII secolo si constata invece una lenta tendenza a un mutamento dell'azione vescovile verso ruoli non combattenti: i vescovi forniscono al re i propri cavalieri armati e li sostengono spiritualmente, ma non combattono né guidano le truppe, azione che incontra crescenti resistenze culturali[64].

Il ricamo si pone in una fase intermedia, che deve essere letta sia in una prospettiva inglese, sia in un più ampio quadro europeo. Se infatti il disagio per l'impegno armato dei vescovi era emerso già nel X secolo, inducendo lo stesso episcopato a cercare forme di legittimazione per tali azioni, è nei decenni centrali del secolo XI che questo disagio si traduce in aperta contestazione, che emerge in fonti lontane tra di loro per autore e contesto[65]. Nello specifico anglo-normanno, non si assiste a un chiaro, lineare e omogeneo passaggio dall'accettazione al rifiuto dell'azione armata dei chierici: in contesti specifici cogliamo invece comportamenti e atteggiamenti culturali quando mai diversi. Ma proprio gli anni immediatamente successivi al 1066 rappresentano un contesto in cui è particolarmente chiara una spinta contraria ai chierici combattenti. In decenni in cui in tutta Europa è intensa la produzione di norme e canoni che vietano ai chierici di combattere, il testo più specifico è rappresentato dalle ordinanze penitenziali proclamate dai vescovi normanni, probabilmente nel 1070 e sulla spinta dei legati papali, e imposte a chi aveva combattuto al seguito di Guglielmo, e in particolare i chierici che avevano combattuto o si erano armati, «quia pugnare eis illicitum erat»[66]. Non conosciamo in dettaglio l'efficacia e la diffusione in Inghilterra di queste ordinanze, ma non è probabilmente un caso che i tre manoscritti in cui si sono conservate siano tutti in Inghilterra, e sembra in ogni caso evidente come il nuovo nesso con la Normandia abbia aperto l'isola a un più intenso influsso riformatore, contrario al combattimento dei chierici. In questi anni troviamo vari riscontri di un nuovo orientamento: nel 1070 i concili indetti in Inghilterra dai legati papali stabilirono che nessun chierico potesse portare armi;

[64] Gerrard, *The Church at War*; cfr. Prinz, *Clero e guerra*, pp. 181-214; Brett, *Warfare and its restraints*, pp. 138-139 e 142. Sfuma questo mutamento, notando forti continuità nella prassi dei chierici combattenti nei secoli successivi, Duggan, *Armsbearing and the Clergy* (pp. 24-29 per questa fase).

[65] Per un quadro generale relativo al X secolo: Prinz, *Clero e guerra*, pp. 211-214 e 241. Per limitarci all'Italia e agli anni centrali del secolo XI, si veda ad esempio Erdmann, *Alle origini dell'idea di crociata*, pp. 122-126; *Die Briefe des Petrus Damiani*, II, pp. 170-171, doc. 57; p. 509, doc. 87; *Libellus Querulus*, pp. 1464-1466. Si veda anche oltre, cap. 6, nota 86, per una chiara condanna morale dei monaci combattenti da parte di Rodolfo il Glabro.

[66] *Councils and Synods*, I.2, pp. 581-584, doc. 88 (p. 583 per la citazione); cfr. Duggan, *Armsbearing and the Clergy*, pp. 98-101; Brett, *Warfare and its restraints*, p. 130.

poi il concilio di Londra del 1074/1075 vietò ai vescovi di essere implicati in giudizi che comportassero spargimenti di sangue. Infine, nei primi decenni del XII secolo, le chiese inglesi produssero narrazioni storiche in cui sembrano prendere le distanze dal mondo violento che le circondava, e in particolare contengono forme di condanna via via più chiara dei chierici combattenti[67]. Testo emblematico è l'*Historia ecclesiastica* di Orderico Vitale che, ricordando proprio le vicende del 1066, afferma che la funzione di Oddone di Bayeux e degli altri chierici presenti ad Hastings era di «pugnare precibus et consiliis», con una formula che richiama alla mente la didascalia del ricamo[68].

Un momento di svolta sembra rappresentato dall'avvicinamento tra re Guglielmo e papa Alessandro II nel 1070, in uno scambio in cui il pieno riconoscimento papale della legittimità del nuovo regno inglese ebbe come corrispettivo sia lo spazio concesso ai legati papali (che celebrarono questi concili e una nuova incoronazione di Guglielmo)[69], sia la nomina come arcivescovo di Canterbury di Lanfranco di Pavia, monaco e intellettuale riformatore, nominato nel 1070 a sostituire Stigand, la cui legittimità era quanto meno dubbia[70]. Fu una nomina di grande rilievo per l'intero regno, data la primazia di Canterbury sulla chiesa inglese, ma possiamo chiederci che impatto abbia avuto sul ricamo e sulla rappresentazione di Oddone come vescovo combattente, dato che proprio Canterbury e il Kent erano il luogo di produzione del ricamo e l'ambito di esercizio del potere di Oddone. Nelle lettere che il vescovo Lanfranco scambia con Alessandro II, Gregorio VII, il re Guglielmo e una serie di vescovi inglesi, la questione del clero combattente di fatto non ha spazio[71], ma sicuramente il suo episcopato ha costituito una fase di apertura delle chiese inglesi – e in specifico di Canterbury – a istanze riformatrici che erano andate maturando sul continente nei decenni precedenti. Se quindi non abbiamo elementi per pensare a un intervento di Lanfranco, tuttavia Canterbury e la chiesa inglese dopo il 1070 costituivano probabilmente un contesto meno favorevole ai chierici combattenti.

La correzione della didascalia su Oddone in battaglia diventa così testimonianza di un processo evolutivo per cui l'impegno militare dei vescovi, che

[67] Per tutto ciò, il riferimento fondamentale è Gerrard, *The Church at War*, pp. 160-165 e 204-215.

[68] *The Ecclesiastical History*, II, p. 172.

[69] Morton, *Pope Alexander*, pp. 376-377; per i legati papali, Cowdrey, *Bishop Ermenfrid*.

[70] *Lanfranco di Pavia*, e in specifico Cowdrey, *Lanfranc, the Papacy, and the See of Canterbury,* p. 449, e Picasso, *Lanfranco e la riforma gregoriana*, pp. 426-427 e 432-433. Stigand era stato nominato arcivescovo al posto di Robert de Jumièges, quando questi era ancora in vita: Barlow, *The English Church*, p. 78; Smith, *Archbishop Stigand*, pp. 202-203.

[71] In particolare, si vedano *The Letters of Lanfranc*, pp. 64-66, doc. 8; pp. 72-78, doc. 11; pp. 110-112, doc. 27; vediamo anzi riferimenti a vescovi combattenti, senza un'evidente condanna da parte di Lanfranco, *ibidem*, p. 126, docc. 35 e 36. In generale si veda l'analisi delle lettere in Marabelli, *Un profilo di Lanfranco*. Questa istanza è assente anche nel panegirico di Lanfranco scritto da Eadmer pochi anni dopo: Eadmero, *Historia Novorum in Anglia*, pp. 44-66. Cowdrey, *Lanfranc, the Papacy, and the See of Canterbury,* p. 479, sottolinea che «Lanfranc's councils showed little concern to translate a papal programme into action».

prima era una prassi normale e un dovere nei confronti del re, diviene un comportamento inappropriato, da evitare od occultare. Cogliamo qui una tensione ideologica importante: da un lato un progetto iniziale del ricamo che aveva voluto esaltare Oddone mostrandone l'importante funzione alla guida dell'esercito; su questo, a uno stadio molto avanzato del lavoro, si è sovrapposta una seconda istanza ideologica (da parte dello stesso Oddone? è solo un'ipotesi), orientata a celebrare in modo diverso il ruolo vescovile, a sottolinearne le implicazioni più propriamente spirituali, a distinguere la sua azione da quella dei fratelli. Un intervento chiaro nei suoi obiettivi, limitato nella sua efficacia: se la didascalia è chiara, il ricamo ci presenta una storia ben diversa. Certo, Oddone aveva assunto funzioni propriamente religiose con la benedizione del banchetto; ma il seguito della sua azione non lo distingue in nulla dai suoi fratelli laici, a cui è riunito prima nel consiglio di guerra, poi nel combattimento.

4. *Cavalli e cavalcate*

Se ad Hastings banchetto e consiglio hanno la funzione di preparare la battaglia, la sequenza di scene che porta al banchetto di Bosham consente invece di introdurre l'ultima forma di cerimoniale politico che prenderò in esame, ovvero le cavalcate. Quella diretta a Bosham (scena 2) è la prima ma anche la più anomala tra le cavalcate, poiché è l'unica in cui i cavalieri sono totalmente disarmati. La cosa ovviamente non sorprende, dato che solo in questa fase del racconto non sono presenti conflittualità aperte o latenti. Nessun'arma, nessuna protezione: il seguito di Harold è composto di *milites*, come dichiara la didascalia, ma nulla evoca la loro connotazione militare, tutto è teso a sottolineare lo *status* nobiliare dei partecipanti.

Le armi sono invece in primo piano in una serie di cavalcate che preparano o seguono i momenti di scontro. Così, quando Guglielmo si imbarca per l'Inghilterra (scena 38), i cavalieri armati di lance e scudi seguono il duca che porta lo stendardo: non sono ancora in assetto da combattimento, ma il carattere militare della cavalcata è palese e anticipa l'esibizione degli scudi sulle fiancate delle navi nel seguito della stessa scena. Era stata in larga misura analoga la partenza per la spedizione in Bretagna (scena 16) dove, oltre alle lance e agli scudi, compaiono alcune armature e i segni del comando, ovvero lo stendardo portato da un cavaliere corazzato e il bastone, in pugno a quello che può essere identificato con buona probabilità con Guglielmo[72].

Ma non è possibile parlare delle cavalcate senza riflettere sulla rappresentazione dei cavalli, un aspetto che ci fornisce più di un elemento di riflessione proprio sul cerimoniale politico, dato che le loro immagini sono funzionali a

[72] Per il significato dello stendardo e per l'identificazione di Guglielmo, si veda sopra cap. 2, note 39-40; per il bastone, si veda sopra, note 55 sgg.

descrivere i rapporti e le tensioni tra i protagonisti del racconto. «La società feudale è la società del cavallo»[73], e così il ricamo è rivolto a una società che si sta strutturando nell'opposizione tra *milites* e *pedites*, ed è fatta di persone che vivono a continuo contatto con i cavalli, di cui sono perfettamente in grado di cogliere le differenze e le implicazioni pratiche e simboliche. Quello che per molti di noi richiede una specifica attenzione, per gli osservatori contemporanei era invece un linguaggio figurativo evidente e immediato, e gli autori del ricamo potevano quindi operare efficacemente modulando forme e fisionomia dei cavalli e soprattutto, come vedremo, esibendo la loro sessualità.

Un primo dato può sembrare ovvio e realistico: in tutti i contesti specificamente bellici (la spedizione in Bretagna, quella in Inghilterra e la battaglia di Hastings) i cavalieri normanni montano degli stalloni. Un dato realistico, appunto, perché questi – per velocità e potenza – erano i cavalli usati in combattimento. Ma la rappresentazione degli stalloni va al di là di questo realismo, ed elementi di interesse si colgono ad esempio nella scena in cui Guglielmo, per dare il via alla battaglia, si fa portare il destriero (scena 48): qui non solo ci troviamo di fronte a uno stallone, ma a una vistosa esibizione della sua forza sessuale, «the most extreme priapic stallion in the Tapestry»[74]. È chiaro quindi che la volontà di offrire una rappresentazione realistica della cavalleria normanna non è una spiegazione sufficiente, e dobbiamo cercare altrove, in scene non belliche ma più propriamente politiche e cerimoniali, una chiave per cogliere le implicazioni di queste immagini: le scene che offrono maggiori spunti sono costituite dai momenti in cui i protagonisti del ricamo si spostano in gruppo a cavallo al di fuori di uno specifico contesto bellico.

Torniamo quindi alla cavalcata verso Bosham, di cui possiamo cogliere gli aspetti di celebrazione non solo della nobiltà dei *milites*, ma soprattutto dello stesso Harold: l'abbigliamento, il seguito di cavalieri, gli emblemi della caccia nobile e infine il suo dirigersi verso la chiesa costruita in uno dei luoghi centrali del suo potere. Harold è quasi sicuramente da identificare con il primo cavaliere: questo è il ruolo che gli spetta, è lui a portare il falco sul braccio ed è in pieno controllo della situazione, come mostrano gli speroni che indossa[75]. In altri termini, questa cavalcata sembra un modo per rappresentare una gerarchia che non è messa in discussione, e questo dato è ulteriormente accentuato dal fatto che il cavallo di Harold, unico del gruppo, è indubbiamente uno stallone.

[73] Pastoureau, *Bestiari del medioevo*, p. 116.
[74] Larratt Keefer, *Body Language*, pp. 101-105 (p. 101 per la citazione); questo contributo è il riferimento fondamentale per la rappresentazione dei cavalli nel ricamo e per le relative implicazioni; per questa scena si veda anche Caviness, *Anglo-Saxon Women*, pp. 96-97, e sopra, testo corrispondente alla nota 42.
[75] Per gli speroni Larratt Keefer, *Body Language*, p. 96. Diversi elementi ci portano quindi a riconoscere in questo personaggio Harold. Il penultimo cavaliere, che indica sopra la propria testa la parola *dux* («Harold dux Anglorum»), non è da identificare con Harold, ma è uno strumento per mettere nel massimo rilievo il titolo ducale, analogamente a quel che avviene per il titolo vescovile di Oddone nella scena del banchetto (scena 43).

La sequenza più interessante è probabilmente rappresentata dal soggiorno di Harold in Normandia, una lunga fase in cui la vicenda è tesa e a tratti conflittuale, e questo si manifesta nelle cavalcate così come nei dialoghi. La prima cavalcata è quella condotta da Guido di Ponthieu, quando conduce i suoi cavalieri sulla spiaggia a catturare Harold e poi riporta a Beaurain il prigioniero (scene 7 e 8). È chiara la superiorità di Guido sui suoi cavalieri, ma quest'ultima scena è anche una chiave preziosa per definire la condizione di Harold, in equilibrio tra la prigionia (disarmato, privo di speroni, circondato da cavalieri con lance e scudi) e l'onore (cavalca per primo, portando un falco sul braccio, così come fa Guido alle sue spalle). È il preannuncio della tensione che abbiamo visto nel dialogo tra Guido e Harold, con il primo che – pur rendendo i dovuti onori al prigioniero – cerca di affermare la propria superiorità, che il duca inglese rifiuta di riconoscere. E se ci concentriamo sui cavalli, è qui particolarmente chiara l'opposizione tra Guido (con gli speroni e in sella a uno stallone) e Harold (senza speroni e su una cavalla): il controllo e la potenza sono nelle mani del primo. Sistema gestuale, emblemi, posizioni e cavalli concorrono quindi a definire immagini coerenti: Harold e Guido affermano la propria superiorità sui cavalieri del proprio seguito, ma al contempo – pur con tutti gli onori – Harold è un prigioniero, sotto il controllo di Guido.

I messi, inviati poco dopo dal duca Guglielmo per ottenere la liberazione di Harold, si presentano a Guido con cavalli che esibiscono la propria mascolinità (scena 10), ma la scena più significativa è probabilmente l'incontro, che già abbiamo considerato[76], tra Guglielmo e Guido, che consegna al duca il prigioniero (scena 13): è un dialogo, ma è anche l'incontro di due cavalcate di *milites* armati, in cui la nobiltà dei principali attori è manifestata dall'abbigliamento e dai falchi portati da Guido e Harold. Nel quadro di una gestualità che esprime con chiarezza l'affermazione conflittuale della sua superiorità, Guglielmo cavalca uno stallone, mentre Harold è su un castrone e Guido su una mula (notevole in questo senso la forma della testa dell'animale), inferiore per razza e per genere rispetto alla cavalcatura del duca. Nessuna casualità è possibile: in un mondo in cui la vita quotidiana era attraversata da equini di ogni tipo, porre un principe a cavallo di una mula era una scelta beffarda e ricca di significato. La consegna di Harold è l'umiliazione di Guido, che perde in quel momento parte del suo *status* nobiliare, che pure è rivendicato grazie al falco posto sul suo braccio. Harold è quasi impotente (ma ha riottenuto i suoi speroni, di cui era privo andando prigioniero a Beaurain), anch'egli in quel momento chiaramente inferiore a Guglielmo, come mostra la scena successiva, che richiede però una breve analisi.

Se il falco, che nelle scene precedenti era costantemente sul braccio di Harold, ora è portato dal secondo cavaliere, questi è da identificare con Guglielmo: lo vediamo dai suoi capelli, tagliati come li portano i Normanni; dai baffi tipicamente inglesi che intravediamo sul volto del primo cavaliere, in

[76] Sopra, nota 40.

cui riconosciamo Harold; dal mantello nobiliare, con cui si rimarca che Guglielmo è il principe di Normandia, mentre Harold è un ospite più o meno volontario; ma soprattutto lo vediamo dalle cavalcature, ovvero dalla cavalla di Harold, potenziale oggetto di possesso da parte dello stallone di Guglielmo. Il duca normanno tributa ad Harold l'onore di farlo cavalcare per primo, ma l'equilibrio di potere è indiscutibile.

Qui dobbiamo fare entrare in gioco la fascia inferiore del ricamo che, come vedremo[77], ha una funzione fondamentale nel manifestare una interpretazione complessiva della vicenda: nella scena della consegna di Harold a Guglielmo, proprio sotto al cavallo di Harold, vediamo un uomo oscenamente nudo che si avvicina a una donna, anch'essa nuda, a rappresentare una vera e propria aggressione sessuale, nei cui confronti la vittima appare riluttante ma anche ambigua[78]. Guglielmo (con il suo stallone) si appresta a impadronirsi di Harold (con il suo castrone, che nella scena successiva diventa una cavalla); e non è l'aggressione ai danni di un innocente, ma di una vittima che, con l'ambiguità dei suoi comportamenti, si fa complice dell'aggressore. Se quindi l'onore di Harold è nel complesso salvo, la superiorità di Guglielmo è affermata nel modo più chiaro; sono due nobili che si onorano a vicenda e cavalcano pacificamente, ma il controllo è nelle mani di Guglielmo, la loro destinazione è il suo palazzo e la sua protezione è necessaria per garantire la libertà di Harold.

Le armi sono in primo piano al momento del ritorno dalla spedizione in Bretagna, quando «Willelm venit Bagias» (scena 22), momento rappresentato da tre cavalieri armati e corazzati. Qui la tensione militare dovrebbe essere in via di scioglimento: il problema costituito da Conan di Bretagna appare risolto e il duca sta chiudendo la fase bellica. Probabilmente in questo caso gli specifici connotati militari vanno connessi direttamente alla scena precedente, quando il duca «dedit Haroldo arma»: Guglielmo e Harold sono ora uniti da un profondo legame di carattere militare[79] e guidano una cavalcata trionfale verso Bayeux, in cui manifestare pubblicamente questo legame. Le armi sono quindi l'emblema della vittoria su Conan e della fratellanza militare tra i due protagonisti, premessa fondamentale per la scena immediatamente successiva, il giuramento di Harold. Ma di nuovo qui Harold è posto su una cavalla, a indicare la sua debolezza e la capacità di Guglielmo di controllarlo[80].

La sessualità dei cavalli è quindi una metafora dei rapporti di forza, e in quest'ottica possiamo leggere la scena del ritorno di Harold in Inghilterra (scena 24), un'immagine non priva di ambiguità e di incertezze nell'identificazione dei due personaggi che a cavallo si avviano verso la reggia. L'abbigliamento del secondo – e in particolare il suo mantello – ricorda quanto indossato da Harold sia al momento del giuramento, sia nell'incontro con re

[77] Cap. seguente, par. 2.
[78] Larratt Keefer, *Body Language*, p. 97.
[79] Capitolo seguente, note 8 sgg.
[80] Sottolinea l'importanza di questi «gender shifts» dei cavalli Larratt Keefer, *Body Language*, p. 95.

Edoardo, ovvero le scene immediatamente precedente e successiva a questa cavalcata (scene 23 e 25). In questo senso, l'esibita mascolinità del suo cavallo rappresenterebbe il suo desiderio di potere e una rivalsa rispetto alle umiliazioni che ha subìto in Normandia. Tuttavia, se consideriamo l'atteggiamento umile e quasi colpevole di Harold al momento dell'incontro con il re, sembra preferibile identificare Harold con il primo cavaliere e quindi il secondo – che indica con fare imperioso la direzione da seguire – sarebbe da considerare un emissario di Edoardo. La forza del suo cavallo rappresenterebbe il potere del re, davanti al quale Harold, qui e nella scena seguente, si pone in un atteggiamento di sottomissione e forse di autodifesa; alla potenza sessuale del cavallo dell'emissario regio fa da contraltare la cavalla su cui troviamo Harold, ancora una volta in difficoltà, oggetto del potere e del controllo altrui[81].

Tutto ciò ci permette di tornare all'immagine da cui siamo partiti: il duca Guglielmo che, nell'atto di avviare il combattimento ad Hastings, si fa portare un cavallo che esibisce in modo vistoso la propria potenza sessuale (scena 48). Il suo significato appare ora più chiaro: Guglielmo ha l'obiettivo a portata di mano, può scatenare la sua forza militare per conquistare il regno; o, in termini metaforici, può scatenare la sua potenza sessuale per impadronirsi della preda.

Le cavalcate quindi – seppur meno flessibili dei dialoghi e dei relativi gesti – si rivelano strumenti idonei a mostrare le gerarchie sociali, e soprattutto il livello di tensione (e in specifico di tensione militare) che caratterizza la singola sequenza, espresso principalmente nel livello di armamento dei partecipanti alla cavalcata. Ma, al di là della gestualità e degli equipaggiamenti, gli stessi cavalli sono strumenti per rappresentare le gerarchie e le tensioni sociali, e in particolare l'imporsi del duca Guglielmo nei confronti di chi lo circonda. Ma la simbologia sessuale e animale introduce un elemento di critica sociale più ampia: i potenti sono animali guidati dai loro istinti più bassi, la lotta per il potere non è molto diversa da una lotta tra stalloni per impossessarsi di una giumenta. I prìncipi sono pavoni che cercano di affermarsi l'uno sull'altro sulla base di vuote apparenze[82], ma sono anche cavalli la cui gerarchia è costruita in base alla potenza sessuale.

La consapevolezza con cui gli autori del ricamo leggono e rappresentano i cerimoniali laici fa di quest'opera una testimonianza straordinaria sia dei funzionamenti del potere, sia della cultura politica monastica impegnata a leggere questi stessi funzionamenti. Il ricamo ci mostra un continuo processo di costruzione delle gerarchie nell'aristocrazia inglese e normanna, un processo che in alcuni momenti è esplicitamente conflittuale o è comunque oggetto di una chiara tensione. Se la polarità regia – e in particolare la figura di Edoardo – non è in discussione[83], gli altri personaggi sono attori politi-

[81] Propende per questa seconda interpretazione anche Kuhn, *Der Teppich von Bayeux*, pp. 6-8.
[82] Sopra, nota 34.
[83] Sopra, cap. 3.

ci di una fluida dinamica di gerarchizzazione, da cui emerge nel complesso Guglielmo, la cui superiorità è pacificamente accettata dai Normanni, riconosciuta da Harold nel suo viaggio in Normandia e – sia pure a denti stretti – anche da Guido di Ponthieu, nel momento in cui obbedisce alla richiesta del duca e consegna Harold.

La società si regge in equilibrio finché viene riconosciuta la superiorità regia; ma quando questa superiorità viene messa in discussione, quando Guglielmo non accetta di riconoscere Harold come legittimo re, il sistema crolla in un sanguinoso conflitto. Tutto ciò avviene perché il cerimoniale politico laico più importante, il giuramento di fedeltà, è inaffidabile: su questo cerimoniale e in specifico sul giuramento di Harold a Guglielmo dobbiamo quindi concentrarci, per comprendere le ragioni del conflitto e soprattutto cogliere nel ricamo una profonda sfiducia nella capacità aristocratica di garantire la pace sociale.

V. Fedeltà inaffidabili

Nel capitolo precedente abbiamo visto come la rappresentazione dello *status* e delle gerarchie si arricchisca nel ricamo con la narrazione di una serie di cerimoniali politici: sono gesti regolati e densi di significato, che vanno a definire rapporti e gerarchie. Tra i molti cerimoniali attivi nell'XI secolo, assumono però un rilievo del tutto peculiare i giuramenti, e in specifico quelli destinati a creare un legame tra vassallo e signore.

Il racconto proposto dal ricamo ruota attorno a un giuramento, posto più o meno a metà dell'opera, quando Harold, sulla spiaggia presso Bayeux, giura di fronte a Guglielmo. Non solo il ricamo, ma anche altre fonti degli stessi decenni hanno visto qui un momento chiave della vicenda, soprattutto per valutare la legittimità dei successori di Edoardo. Ma quale fu il contenuto del giuramento, quali le sue implicazioni? O meglio: che rappresentazione ne dà il ricamo?

Occorre ricordare brevemente la narrazione dei fatti proposta da Guglielmo di Poitiers per contestualizzare il giuramento, coglierne le implicazioni e – infine e soprattutto – comprendere il valore che in questo contesto assume il ricamo. Guglielmo di Poitiers era infatti quanto di più simile a una voce ufficiale della corte[1], ed è quindi prima di tutto con le sue tesi che dobbiamo confrontare il racconto del ricamo. Vedremo poi come da questo specifico momento il discorso si possa allargare all'insieme dei giuramenti, dei patti e delle fedeltà che legavano gli aristocratici laici, a costituire un sistema politico nei cui confronti il ricamo manifesta un'evidente sfiducia. Il giuramento di Harold diventa quindi un grimaldello che ci consente di accedere a una ben più ampia visione del mondo e della politica da parte degli autori del ricamo.

[1] Sopra cap. 1, nota 16 e oltre, cap. 6, note 9 sgg.; ripercorre le fonti disponibili e il dibattito relativo al giuramento Gautier, *Comment Harold prêta serment*, che tuttavia si propone soprattutto di ricostruire l'effettivo sviluppo della vicenda, e non valuta il ricamo come espressione di un'ideologia e di una cultura politica, quale è invece il mio scopo.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Luigi Provero, *Dalla guerra alla pace. L'Arazzo di Bayeux e la conquista normanna dell'Inghilterra (secolo XI)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-6079 (online), ISBN 978-88-5518-244-7 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-244-7

1. *I significati del giuramento*

Seguiamo quindi il testo di Guglielmo di Poitiers, in cui il giuramento di Harold trae significato dal contesto, ovvero dalle finalità della sua missione in Normandia. Edoardo volle offrire maggiori garanzie al duca Guglielmo, che già aveva designato quale suo erede, e gli inviò quindi Harold, il più potente e ricco tra i suoi sudditi, il cui fratello e nipote già erano stati dati a Guglielmo come ostaggi per garantire la successione. Guglielmo liberò Harold dalle mani di Guido di Ponthieu e convocò un'assemblea a Bonneville, dove Harold «ei fidelitatem sancto ritu christianorum iuravit» e di sua spontanea volontà, di fronte a molti testimoni, si impegnò a essere suo vicario alla corte di re Edoardo e a far di tutto per garantirgli la successione alla corona d'Inghilterra dopo la morte del re, consegnandogli nel frattempo il castello di Dover e altre fortificazioni. Il duca «ei, iam satelliti suo accepto per manus, ante iusiurandum terras eius cunctumque potentatum dedit petenti»[2] . Come in altri testi di questi decenni, la terminologia specificamente feudale – vassallo, omaggio, beneficio – fatica a entrare nel testo di Guglielmo, che adotta invece un lessico di matrice classica. Ma non c'è dubbio che ciò che Guglielmo vuole descrivere sia una fedeltà vassallatica: Harold giura fedeltà «secondo il sacro rito dei Cristiani», Guglielmo lo accoglie «con le mani come suo satellite» e lo investe di tutti i beni e del principato che Harold già teneva. Dopo questo giuramento, Harold segue Guglielmo in una spedizione in Bretagna[3].

È su questa base che Guglielmo di Poitiers potrà accusare più volte Harold di essere spergiuro, perché ha sottratto l'eredità e ha mosso guerra al duca, «cui te gentemque tuam sacrosancto iureiurando subiecisti tua et lingua et manu»[4]. Che Harold avesse giurato era ben noto e non era contestato da nessuno; la contesa ruotava attorno alla natura di questo giuramento, agli obblighi assunti da Harold. Questo specifico aspetto ha un grande rilievo per interpretare le vicende successive: ha rilievo per noi, e lo aveva anche per i contemporanei, per i quali gli obblighi del vassallo non potevano essere confusi o annacquati in un generico impegno di aiuto[5]. Il carattere vassallatico

[2] *Gesta Guillelmi*, I, 41-42, pp. 68-70.

[3] Per l'uso di un linguaggio classico a definire dei rapporti vassallatici, si veda ad esempio i testi di Fulberto di Chartres: *The Letters and Poems*, p. 26, doc. 13 e p. 90, doc. 51. L'uso di *satelles* in senso chiaramente vassallatico si ritrova in un altro passo dei *Gesta Guillelmi*, I, 23, p. 34; per questo uso, si veda anche, per un testo non lontano nel tempo, Riversi, *La memoria di Canossa*, pp. 392 sgg.

[4] *Gesta Guillelmi*, I, 46, p. 76 («Qua mente post haec Guillelmo hereditatem auferre, bellum inferre, ausus es, cui te gentemque tuam sacrosancto iureiurando subiecisti tua et lingua et manu?»); II, 1, p. 100; II, 12, p. 120. Del tutto coerente con la narrazione di Guglielmo di Poitiers è quella – ben più breve – di Guglielmo di Jumièges: *Gesta Normannorum Ducum*, II, l. VII, 13-16, pp. 158-172.

[5] Il volume di Susan Reynolds, *Feudi e vassalli* ha pesantemente messo in discussione la pregnanza del linguaggio vassallatico/feudale per l'alto medioevo, provocando un acceso dibattito che da un lato ha utilmente liberato la medievistica europea da una lettura pervasivamente feudale della società, ma dall'altro ha riaffermato la diffusione, a partire dall'VIII-IX secolo di un vincolo vassallatico dotato di specifici connotati e implicazioni; un'equilibrata (e pienamente condivisibile) rassegna in Albertoni, *Vassalli, feudi, feudalesimo*.

del giuramento di Harold è un elemento chiave per le tesi sostenute negli ambienti di corte: se l'Inglese fosse divenuto vassallo di Guglielmo, si sarebbe trattato di un legame personale e vincolante, che gli avrebbe dovuto impedire sia di combattere contro il proprio signore, sia di opporsi alla sua ascesa al trono (e questa era la tesi di Guglielmo di Poitiers, e probabilmente dell'intera corte normanna); se invece il giuramento avesse implicato solo l'impegno a rispettare la designazione di Guglielmo quale erede al trono, fatta da Edoardo tempo prima, il suo valore sarebbe stato nullo, perché pochi mesi dopo, in punto di morte, Edoardo procedette a una nuova designazione, in favore dello stesso Harold[6]. E se Guglielmo di Poitiers più volte accusa Harold di spergiuro, è proprio lui a narrare che l'inviato del re, giunto di fronte al duca Guglielmo, dichiarò che Harold ricordava bene la prima designazione fatta da Edoardo in favore di Guglielmo, ma ciò nonostante aveva pieno diritto alla corona, perché in punto di morte il re gli aveva concesso il regno, e la consuetudine inglese da sempre dava valore alle donazioni fatte in punto di morte, tanto da annullare qualunque donazione precedente[7].

A questo punto possiamo tornare al ricamo e cogliere alcune implicazioni del suo racconto. È evidente il peso narrativo della missione di Harold in Normandia, che comprende le prime 24 scene e al cui interno ritroviamo molti elementi del racconto di Guglielmo di Poitiers, ma con un ordine narrativo e alcune scelte iconografiche che suggeriscono una lettura diversa degli avvenimenti. Harold infatti, dopo essere stato liberato dalla prigionia di Guido di Ponthieu, si incontra con Guglielmo nel palazzo ducale (scena 14), per poi partire immediatamente al suo seguito verso la Bretagna, dove si comporta valorosamente. Al ritorno dalla Bretagna, Guglielmo consegna le armi ad Harold, in un cerimoniale che appare affine a un addobbamento cavalleresco (scena 21); solo in seguito, appena prima di ripartire per l'Inghilterra, Harold presta giuramento a Guglielmo, con un atto indubbiamente solenne, tra due reliquiari su cui Harold posa le mani, ma senza una specifica indicazione del contenuto del giuramento, né nelle didascalie («Harold sacramentum fecit Willelmo duci»), né nella rappresentazione (scena 23).

In questa narrazione sembrano indiscutibili alcuni aspetti che possiamo attribuire specificamente all'autore del ricamo, dato che distinguono il suo racconto dalle fonti narrative coeve: la partecipazione di Harold alla spedizione in Bretagna non è una conseguenza del giuramento, non ci troviamo di fronte a un vassallo che assolve i suoi doveri nei confronti del proprio signore; in questa campagna Harold si comporta valorosamente[8]; la consegna

[6] Come narra ampiamente lo stesso ricamo, alle scene 27 sgg.; si veda, per questo cap. 3, note 19 sgg.
[7] *Gesta Guillelmi*, II, 11, p. 118.
[8] Questo aspetto è del tutto assente nella narrazione proposta da Guglielmo di Poitiers, che ricorda come il duca Guglielmo abbia armato e portato con sé Harold e il suo seguito, ma poi non vi fa più cenno nel pur ampio racconto della spedizione in Bretagna: *Gesta Guillelmi*, I, 43-45, pp. 70-76.

delle armi è una conseguenza di questi atti, ed è senz'altro da vedere come un riconoscimento del valore di Harold da parte di Guglielmo e un momento di creazione di un legame personale tra i due; infine il giuramento interviene a chiudere l'esperienza normanna di Harold, a definire quali saranno i loro rapporti dopo il ritorno in Inghilterra.

Nel racconto di Guglielmo di Poitiers la spedizione in Bretagna era il servizio di un vassallo al suo signore, la sanzione del legame istituito tramite il giuramento; niente del genere nel ricamo. Inoltre, accostare la consegna delle armi e il giuramento consente al ricamo di creare l'immagine di uno scambio tra Guglielmo e Harold, e possiamo anzi dire che la scena delle armi ha una duplice funzione: da un lato celebrare il valore di Harold e il suo riconoscimento da parte di Guglielmo, dall'altro creare una reciprocità gerarchizzata tra i due, che nasce non da uno scambio tra giuramento e investitura (come narrano le cronache), bensì dal diretto legame tra consegna delle armi e giuramento.

La dimensione gerarchica non è in primo piano al momento della consegna delle armi, quando i due protagonisti sono del tutto analoghi per abbigliamento e dimensioni, distinti dallo stendardo tenuto da Harold e dal gesto di Guglielmo che sembra imporre l'elmo sulla testa dell'Inglese. Ma è l'atto in sé, il fatto stesso di consegnare le armi, che crea la gerarchia, perché è un atto proprio del potente, del superiore che riconosce il valore di un uomo attribuendogli le armi; e così sarà per il giuramento che, al di là dei suoi precisi contenuti, pone Harold in una condizione di inferiorità rispetto a Guglielmo. La consegna delle armi – che non è presente nella narrazione di Guglielmo di Poitiers né di altri cronisti – diventa quindi un modo per affermare la superiorità di Guglielmo, dare forza al legame, ma al contempo negarne la natura vassallatica[9].

Ma per considerare quest'ultimo punto, dobbiamo analizzare più a fondo la scena del giuramento (scena 23). È ambientata all'aperto, sulla costa nei pressi di Bayeux[10], e contiene alcuni elementi che sottolineano la superiorità di Gu-

[9] Bouet, *La Tapisserie de Bayeux*, pp. 198-199; pone quest'immagine nel contesto delle attestazioni di addobbamenti tra Normandia e Inghilterra nel secolo XI Lieberman, *A New Approach*, in particolare pp. 408-409, che sottolinea come in questo caso non sia un vero e proprio addobbamento, ma una consegna di armi in riconoscimento del valore di Harold. Si veda anche Le Jan, *Frankish giving of arms*, p. 292 (che tuttavia legge alcuni passaggi narrativi in modo poco convincente, interpretando il colloquio della scena 14 come un patto matrimoniale e quindi la consegna delle armi come una sorta di adozione da parte di Guglielmo nei confronti del futuro genero).

[10] La collocazione sulla costa è evidenziata dai personaggi all'estrema destra, che si avviano all'imbarco (e sembrano chiamare Harold che sta giurando, ma deve imbarcarsi); Bayeux compare nella scena precedente, quando il duca e Harold arrivano in città («Hic Willelmus venit Bagias», scena 22), scena a cui segue direttamente il giuramento. Il ricamo è l'unica fonte che colloca qui il giuramento (probabilmente come omaggio a Oddone di Bayeux), mentre Guglielmo di Poitiers e Orderico Vitale lo collocano rispettivamente a Bonneville e a Rouen: *Gesta Guillelmi*, I, 43, p. 70; *The Ecclesiastical History*, II, pp. 134-136. Stephen White (nel contesto di un volume tendente a sottovalutare o negare il ruolo di Oddone di Bayeux come committente) pone in dubbio la collocazione a Bayeux del giuramento di Harold: Carson Pastan, White, *The*

glielmo: prima di tutto il suo sedile, che – tra quelli usati da Guglielmo nelle diverse scene – è sicuramente quello più affine a un trono, per sopraelevazione e per decoro, e nel complesso del ricamo è superato per monumentalità solo dal trono di Harold (scene 30 e 33); al contempo il duca tiene in pugno una spada con la punta in alto, tale da riaffermare il proprio potere e la sua natura militare, analogamente a quanto aveva fatto Guido a Beaurain (scena 9). Rispetto a Beaurain, molte cose sono cambiate, e in particolare la posizione e i gesti di Harold: le sue mani non esprimono né ostilità, né timore, né un passivo riconoscimento della superiorità del duca; invece, alle parole di Guglielmo (simboleggiate dall'indice puntato del duca), Harold risponde appoggiando le due mani su altrettanti reliquiari, a compiere il giuramento richiestogli; notiamo infine che indossa un ampio mantello, fermato da una spilla sul davanti, segno di prestigio della persona e di solennità del momento[11].

La scena, a forte sviluppo orizzontale, è quindi nel complesso dominata dalla figura di Harold, posto al centro, tra i due reliquiari, con il mantello aperto che ne amplia il volume e le due braccia protese in direzioni opposte, a toccare i reliquiari; questi ultimi introducono un intervento esplicito della dimensione sacra, del tutto sporadico all'interno del ricamo, in cui il dominante carattere laico della narrazione è interrotto solo dalla preghiera di Harold nella chiesa di Bosham, dalla comparsa della mano di Dio al momento del funerale di Edoardo e dalla benedizione di Oddone di Bayeux al banchetto prima della battaglia (scene 3, 26 e 43). Alle spalle di entrambi i protagonisti vediamo uomini armati che assistono indicando la didascalia, come per attirare la nostra attenzione non tanto sulla scena, ma sul suo specifico contenuto, il giuramento. Dei due uomini posti alle spalle di Harold, uno è completamente volto verso il giuramento, ma l'altro, pur guardando verso Harold, volge il corpo in direzione opposta, verso il mare: e questo è un dato che ha suscitato molte discussioni.

Infatti i gesti di Harold (con le mani volte in direzioni opposte, a toccare due diversi reliquiari) e dei suoi accompagnatori (che sembrano indurlo a un rapido imbarco verso l'Inghilterra) sono stati letti come un'accusa di duplicità, o quanto meno come la rappresentazione di un giuramento fatto contro la propria volontà[12]. Se però si considera la scena nel fluire della narrazione del ricamo, vediamo come la scena successiva sia l'imbarco di Harold per l'Inghilterra, e come anzi le due scene non siano separate da elementi architettonici o piante (come avviene in genere), ma siano strettamente connesse: figure chiave sono proprio i due personaggi posti alle spalle di Harold, e in particolare quello che volge il corpo verso l'imbarco, con un piede in acqua, a collegare i due momenti; la stretta connessione tra le due scene è inoltre evidenziata dal

Bayeux Tapestry, pp. 105-125.

[11] Sopra, cap. 4, note 4 sgg.

[12] Schmitt, *Il gesto nel medioevo*, p. 6; Owen-Crocker, *The Interpretation of Gesture*, p. 172. Questa accusa nei confronti di Harold non sembra però trovare ulteriori riscontri all'interno del ricamo: sopra, cap. 2, par. 2.

fatto che la didascalia della scena 24 («Hic Harold dux reversus est ad Anglicam terram et venit ad Edwardum regem») inizia già sul reliquiario su cui Harold pone la mano sinistra e si prolunga fino alla reggia di Edoardo. In altri termini, il gesto di Harold e la dinamicità della scena non sembrano tanto suggerire una duplicità nel comportamento del duca, ma piuttosto tendono a collegare direttamente il giuramento di Harold al suo ritorno in Inghilterra: si può pensare che il giuramento sia qualcosa di cui Harold vuole liberarsi per affrettarsi verso il ritorno, ma – forse più correttamente – si può anche vedere in questo nesso un modo per enunciare il contenuto essenziale del giuramento, che è prima di tutto un modo per definire i rapporti nel futuro, dopo quel ritorno in Inghilterra a cui così chiaramente tende. Harold è preso tra due fedeltà, nei confronti di Guglielmo e di Edoardo, e questa sua posizione liminale è espressa nei suoi gesti, nella collocazione del giuramento sulla spiaggia e nella diretta connessione tra giuramento e partenza verso l'Inghilterra; al contempo ci troviamo di fronte a una sequenza unitaria – senza forti divisioni grafiche interne – che va dal giuramento fino all'incontro di Harold con il re, ed è delimitata dalle due figure in trono, Guglielmo da un lato, Edoardo dall'altro, a mostrare con grande efficacia le due polarità politiche e le due fedeltà tra cui è combattuto Harold[13].

Infine, la consegna delle armi e il giuramento sono notevoli per la collocazione nello spazio, e da questo punto di vista devono essere messi in parallelo alle altre scene di dialogo che lungo la prima parte del ricamo vedono Harold confrontarsi con Edoardo, Guido di Ponthieu e lo stesso Guglielmo. Le due scene infatti – diversamente dagli altri momenti di dialogo – non si svolgono all'interno di un palazzo, ma all'aperto, rispettivamente in un luogo incerto (la consegna delle armi) e in un luogo per definizione liminale com'è la spiaggia (il giuramento). Harold si era confrontato con Edoardo, con Guido e con Guglielmo sempre all'interno dei loro palazzi; ora esce e i due cerimoniali che definiscono i suoi rapporti con il duca normanno, prima del ritorno in Inghilterra, sono celebrati all'esterno. Certo, siamo sempre in Normandia, nel dominio di Guglielmo, ma uscire dal palazzo fa sì che si agisca in uno spazio neutro, meno controllato da Guglielmo, e sfuma in parte l'innegabile elemento di sottomissione.

In tutto ciò, non abbiamo nulla che possa essere letto in termini specificamente vassallatici: se confrontiamo le immagini del ricamo con gli elementi costitutivi del rito vassallatico (fatto di parole, gesti e oggetti), ritroviamo qui il giuramento e le reliquie, ma mancano sia il contatto diretto tra i due protagonisti, espresso nell'*immixtio manuum* (il gesto con cui il vassallo si pone sotto le protezione del signore), sia il fondamentale elemento di reciprocità costituito dall'investitura (qui la reciprocità è creata dalla consegna delle armi, che precede il giuramento), sia infine qualunque termine che nella didascalia possa qualificare e precisare il giuramento.

[13] Bernstein, *The Mystery*, p. 117; Lewis, *The Rethoric of Power*, pp. 102-104; Owen-Crocker, *Telling a tale*, pp. 50-52.

La stessa presenza delle reliquie, elemento spesso richiamato nei giuramenti vassallatici, non sembra tanto destinata a qualificare in senso feudale il giuramento di Harold, ma ad accentuare e celebrare il ruolo di Oddone di Bayeux. Già la collocazione del giuramento a Bayeux, scelta specifica ed esclusiva del ricamo, costituiva un omaggio a Oddone, al suo ruolo nell'impresa di Guglielmo e al suo intervento a finanziare il ricamo. Ma i due reliquiari sembrano essere un ulteriore specifico richiamo alla teca commissionata da Oddone per accogliere le reliquie di Rasifo e Ravenno, due santi quanto mai oscuri, il cui culto aveva però un particolare rilievo a Bayeux nell'XI secolo[14]. Non solo il cerimoniale si compie nella città di Oddone, ma il potere sacro del vescovo diviene – tramite i suoi reliquiari – il garante del giuramento e quindi della pace.

È quindi certamente vero che l'autore del ricamo ha scelto di accumulare gesti e simboli connessi al giuramento, con l'effetto complessivo di sottolineare la solennità, l'efficacia e la forza giuridica dell'atto; ma questa efficacia resta assai vaga nei suoi precisi contenuti, e non esprime un chiaro ed esplicito carattere vassallatico. Qui si vede bene la funzione narrativa e interpretativa dell'ordine degli avvenimenti: spostando il giuramento di Harold dopo la spedizione in Bretagna, l'autore del ricamo impedisce che la partecipazione di Harold alla spedizione possa essere letta come il servizio di un vassallo al suo signore; e la scena della consegna delle armi connota complessivamente questo passaggio come la creazione di un rapporto basato prima di tutto sul valore di Harold, sul suo riconoscimento da parte di Guglielmo e su un legame personale forte[15].

Se consideriamo da un lato la consapevolezza con cui sono progettate la narrazione e l'iconografia del ricamo, e dall'altro lato la diffusa forte attenzione per i significati e le implicazioni del vassallaggio, quale emerge da diverse fonti del secolo XI[16], possiamo senz'altro ritenere che l'autore del ricamo abbia scelto qui di rappresentare un vincolo forte e personale tra i due personaggi e una superiorità di Guglielmo nei confronti di Harold, ma abbia anche deliberatamente scelto di non connotare questo rapporto in termini vassallatici. È una scelta che richiede una spiegazione.

[14] Overbey, *Taking Place*, in particolare pp. 39 e 42 per la committenza dei reliquiari da parte di Oddone (nel quadro però di una complessiva interpretazione che vede nel ricamo un sostegno alle pretese di Guglielmo sul regno inglese). Una lontana memoria dell'importanza dei reliquiari potrebbe riflettersi nella pratica (attestata nel XV secolo) di esporre il ricamo nella navata della cattedrale di Bayeux, «le jour et par les octaves des reliques»: Brown, *The Bayeux Tapestry. Bayeux*, p. XXIII.

[15] Per i cerimoniali vassallatici: Le Goff, *I riti, il tempo, il riso*, pp. 23-111, in particolare pp. 27-42. Per l'analisi dei gesti qui rappresentati si veda in particolare: Bouet, *La Tapisserie de Bayeux*, p. 206; Kuhn, *Der Teppich von Bayeux*, pp. 40-42; Gameson, *The Origin, Art, and Message*, p. 201. Sottovaluta invece l'importanza dell'ordine delle scene Cowdrey, *Towards an interpretation*, p. 53. L'investitura e il contatto delle mani, qui assenti, sono invece chiaramente evocati nel racconto di Guglielmo di Poitiers, che in particolare richiama per ben tre volte il gesto delle mani come atto qualificante della sottomissione vassallatica di Harold: sopra, note 2-4.

[16] Albertoni, Provero, *Storiografia europea e feudalesimo italiano*, pp. 254-262.

L'autore del ricamo conosceva probabilmente bene la "tesi di corte", secondo cui Harold era un vassallo spergiuro di Guglielmo: se infatti il testo di Guglielmo di Poitiers circolò probabilmente poco, l'autore del ricamo appare ben informato sulle vicende normanne e inglesi, e non estraneo alla corte[17]. Conosceva dunque questa tesi, ma la evitò accuratamente, a favore di una narrazione molto meno netta: è questo il contesto in cui dobbiamo porre la fondamentale ambiguità con cui il ricamo rappresenta sia la spedizione di Harold in Normandia (di cui non sono esplicitate le finalità né è del tutto chiaro se nasca da un ordine di re Edoardo)[18], sia l'atto del giuramento. L'ambiguità permette di non prendere posizione, di non accusare né Harold né Guglielmo, e questa è solo una delle tante scene sfuggenti del ricamo, il cui autore appare come «a consummate master of double meanings»: ambiguità volute, connaturate a un'opera aperta, che trae significato dallo sguardo dello spettatore[19]. Ma in questo caso l'indeterminatezza è una presa di posizione: se il giuramento di Harold non è vassallatico, il ricamo di fatto si contrappone in modo piuttosto netto alle accuse formulate dalla corte normanna. La rappresentazione del giuramento è quindi premessa fondamentale per riconoscere la legittimità dell'ascesa al trono di Harold, in una sequenza (scene 27-30) in cui la corona è l'esito della designazione da parte di Edoardo (che prevale sugli impegni assunti da Harold nei confronti di Guglielmo) e della volontà convergente dei diversi gruppi sociali[20].

Allarghiamo lo sguardo all'insieme del ricamo e alle relazioni sociali che raffigura. In un mondo che conosce, pratica e distingue varie forme di legami personali, le fedeltà sono un elemento ben presente nel panorama politico rappresentato dal ricamo. Fin dalle prime scene vediamo che Harold e «sui milites» si recano a Bosham (scena 2), e in seguito ogni potente (Harold, Guglielmo, Guido di Ponthieu) è accompagnato da un piccolo gruppo di cavalieri[21]: anche al di fuori delle due vere e proprie spedizioni militari (in Bretagna e ad Hastings), la clientela armata al proprio seguito sembra essere un connotato necessario e qualificante per i potenti laici. Lo stesso Edoardo sul letto di morte «alloquitur fideles», con una nozione di fedeltà che tuttavia non assume un'accezione vassallatica, quanto piuttosto di richiamo ai legami personali più stretti, a partire dalla regina.

Su questa trama diffusa di fedeltà personali, il ricamo opera una serie

[17] Oltre cap. 7.
[18] Sopra, cap. 4, nota 26.
[19] Bernstein, *The Mystery*, pp. 117 e 164 (per la citazione); Brooks, Walker, *The Authority and Interpretation*, p. 11; Cowdrey, *Towards an Interpretation*, pp. 50 e 57-58; Lewis, *Identity and Status*, p. 120; Owen-Crocker, *The Interpretation of Gesture*, p. 169; Bouet, *La Tapisserie de Bayeux*, p. 213.
[20] Sopra cap. 2, note 20 sgg. (per l'onore reso ad Harold) e cap. 3, par. 2 (per i fondamenti del potere regio).
[21] Harold che cavalca a Bosham (scene 2 e 3), Guido che lo attende allo sbarco e poi la scorta a Beaurain (scene 7 e 8), l'incontro tra Guido e Guglielmo (scena 13), Guglielmo che porta Harold al proprio palazzo (scena 14) e poi a Bayeux (scena 22).

di interventi ben riconoscibili: prima di tutto nega (o almeno tace) la natura vassallatica del giuramento di Harold, coerentemente con la sua volontà di rendergli onore, non accusarlo di spergiuro e non attribuirgli le colpe del conflitto. Al contempo il ricamo tende a creare una distinzione abbastanza riconoscibile tra il re e gli altri potenti: il re è fuori e al di sopra del gioco politico, e i gruppi di cavalieri si trovano al seguito dei prìncipi (compreso Harold, prima dell'incoronazione), mentre attorno al re vediamo piuttosto un popolo di sudditi (nel caso di Harold in trono) o un ristretto gruppo di *fideles*, che sembra esprimere soprattutto un'espansione dei legami familiari (al momento della morte di Edoardo).

Infine, proprio la questione delle fedeltà e degli impegni stipulati dagli aristocratici consente al ricamo di esprimere una complessiva sfiducia, la convinzione che questi patti non possano garantire la pace; possiamo anzi dire che – al di là dei giudizi sui singoli – il ricamo prende le distanze dal complesso dei valori che connotano l'aristocrazia militare. Ma per cogliere queste ulteriori implicazioni, dobbiamo seguire un percorso di lettura parzialmente diverso.

2. *Il giudizio è nelle favole*

Dobbiamo abbandonare la fascia centrale del ricamo, per concentrarci sulle due piccole fasce (di circa 7 cm d'altezza) che contornano la narrazione al di sopra e al di sotto. Se la fascia centrale raccoglie il racconto principale, i bordi comprendono altre raffigurazioni: spesso sono animali (in genere a coppie, forse con qualche richiamo araldico), o elementi decorativi che sembrano quasi scandire un ritmo della narrazione, in qualche caso immagini che contengono allusioni a fatti che ci restano ignoti[22]; talvolta è invece la narrazione principale ad allargarsi a comprendere anche i bordi, come nella traversata della Manica da parte della flotta di Guglielmo, le cui vele occupano la fascia superiore della tela (scena 38), o nella battaglia di Hastings, i cui morti coprono l'intero bordo inferiore (scene 51-58); infine i bordi possono essere usati per scopi narrativi ed evocativi, come nella scena in cui compare la cometa di Halley (nel bordo superiore) che rappresenta un presagio negativo per il potere di Harold, confermato dal suo trono barcollante (nella fascia centrale) e dalle navi fantasma che evocano le prossime invasioni di Harald di Norvegia e Guglielmo di Normandia (nel bordo inferiore, scena 33).

[22] Un'analitica presentazione e identificazione di questi animali in Brunsdon Yapp, *Animals in medieval art*. Molto difficile dare invece un'interpretazione morale delle rappresentazioni decontestualizzate di singoli animali, data la pluralità di significati che ogni animale poteva assumere: Pastoureau, *Bestiari del Medioevo*; cfr. sopra cap. 2, note 29 sgg. Per una lettura delle decorazioni come scansione ritmica del racconto: Schmitt, *Broder les rythmes*, in particolare p. 29. Immagini allusive a un presunto scandalo sessuale si trovano al di sotto della figura di Ælfgyva, personaggio che – pur con tutte le ipotesi formulate – ci resta ignoto: sopra, cap. 1, note 30-31.

Ma un'interpretazione complessiva del mondo aristocratico emerge se ci si sofferma su un altro uso dei bordi, ovvero l'inserimento di una serie di immagini che rimandano alle favole di Fedro/Esopo. Non sono narrazioni distese, ma brevi immagini che richiamano la singola favola, a testimoniare la diffusa conoscenza di questi testi[23]: come per noi, anche per il pubblico a cui il ricamo era destinato, vedere un lupo e un agnello che si abbeverano a un ruscello era un'immagine sufficiente a ricordare la favola (scena 4). Questi riquadri hanno da tempo attirato l'attenzione degli studiosi, a partire dalle ricerche di Hélène Chefneux e Léon Herrmann, che avevano consentito l'identificazione sia delle diverse favole, sia delle probabili tradizioni manoscritte che avevano permesso la circolazione di questi testi nell'Inghilterra dell'XI secolo[24]. Ma ciò che qui più ci interessa è la funzione di queste immagini come commento o interpretazione dei fatti narrati nella fascia centrale. Qui infatti ci troviamo di fronte a due discorsi parzialmente diversi: al centro il ricamo presenta un'illustrazione non priva di ambiguità, adattabile a diverse narrazioni, ma certo non ostile nei confronti di Harold e degli Inglesi; ai bordi l'autore del ricamo conduce un discorso diverso, non opposto, ma su un piano di fondamentale e complessiva sfiducia nei confronti dell'aristocrazia, della sua affidabilità e della possibilità di fondare la pace sulle fedeltà laiche. Un discorso diverso, quindi che però – come vedremo – trova interessanti assonanze anche all'interno della narrazione principale. I due discorsi sono forse rivolti a pubblici diversi, con diverse sensibilità e consapevolezza culturale; ma in ogni caso non sono incompatibili: la tesi sostenuta dal ricamo nel suo insieme è che Harold non è colpevole e che ora è il momento di passare oltre, sanare i conflitti e avviare un convivenza pacifica (fascia centrale), ma che questa pace non potrà comunque mai basarsi sui patti di fedeltà stipulati dagli aristocratici, che per definizione sono inaffidabili (bordi).

Vediamo più in dettaglio queste rappresentazioni. I richiami alle favole si addensano nella prima parte del ricamo, in particolare tra le scene 4 e 13, ovvero da quando Harold si imbarca per la Normandia a quando Guglielmo lo libera dalla prigionia di Guido di Ponthieu, e le favole quindi sono state considerate prima di tutto come un commento a questi avvenimenti. Vediamo due casi specifici, che si prestano in modo particolarmente efficace a essere interpretati come commenti puntuali alle vicende rappresentate nella fascia centrale.

La favola della volpe e il corvo[25] torna ben tre volte nel ricamo: sotto la scena 4, quando Harold si imbarca per la sua missione in Normandia, vediamo il formaggio che sta cadendo dal becco del corvo verso la bocca della volpe; sotto la scena 16, quando Harold e Guglielmo partono insieme per la spedizione

[23] Carson Pastan, White*, The Bayeux Tapestry*, pp. 165-168.
[24] Chefneux, *Les fables dans la tapisserie de Bayeux*; Herrmann, *Les Fables antiques*.
[25] Il corvo si è impossessato di un pezzo di formaggio e sta per mangiarlo, appollaiato sul ramo di un albero; la volpe loda la voce del corvo e lo induce a cantare, così da lasciar cadere il formaggio, che finisce nella bocca della volpe.

in Bretagna, il formaggio è saldamente nella bocca della volpe; infine sopra la scena 24, quando Harold sbarca in Inghilterra al ritorno dalla Normandia, è rappresentato l'inizio della storia, quando il formaggio è ancora nel becco del corvo e la volpe non è ancora sotto l'albero, ma ne è separata da alcuni elementi decorativi. È evidente quindi che la rappresentazione non segue l'ordine della storia, ma è anche chiaro come le tre raffigurazioni si prestino bene a una lettura politica: se vediamo nel formaggio la corona d'Inghilterra, più Harold è vicino a Guglielmo, più la corona si avvicina al duca di Normandia (e il formaggio si avvicina alla volpe); il formaggio è in avvicinamento quando Harold si imbarca per la Normandia, è nel pieno controllo della volpe quando i due protagonisti vanno in spedizione fianco a fianco, è ben lontano dalla volpe quando Harold torna in Inghilterra[26].

Anche la favola della capra che canta[27] è rappresentata in modo insolitamente ampio sotto la scena 7, quando Harold è catturato da Guido di Ponthieu, per poi essere ripresa in modo più breve sopra la scena 51, quando l'esercito di Guglielmo lancia la battaglia decisiva di Hastings. In questo caso è soprattutto la prima occorrenza che sembra prestarsi bene come commento puntuale alle vicende narrate nella fascia centrale: Harold, che viaggia con falchi e levrieri, segni della sua natura di cacciatore nobile, diventa preda di Guido, così come il lupo al termine della sua caccia diventa preda; una funzione analoga sembrano assumere le immagini di caccia che – nella fascia inferiore – accompagnano l'intervento dei messi di Guglielmo e poi la liberazione di Harold, cacciatore ormai ridotto a preda inerme (scene 11-13)[28].

Tuttavia appare difficile applicare in modo coerente questo tipo di interpretazioni a tutte le favole. Si rivela faticoso sia il tentativo di vedere in queste immagini una sistematica accusa di tradimento rivolta agli Inglesi, sia l'interpretazione opposta, che vede nel ricamo l'espressione di un'opposizione inglese al dominio normanno, che troverebbe spazio soprattutto nelle fasce inferiore e superiore, dove una sorta di linguaggio in codice sarebbe destinato a suggerire un'interpretazione anti-normanna delle vicende che, in tono più neutro, sono narrate nella fascia centrale[29].

Una strada migliore è quella adottata recentemente da Stephen White, che ha sottolineato come la maggior parte delle favole non permetta di identificare semplicemente un buono e un cattivo[30]: se la volpe sottrae con l'inganno

[26] Per questa interpretazione: Bernstein, *The Mystery*, pp. 133-134; Lewis, *The Rhetoric of Power*, p. 63.
[27] Un lupo cattura una capra e sta per mangiarla, ma quest'ultima gli chiede il permesso di cantare un'ultima volta; con i suoi belati, attira i cacciatori e i cani che costringono alla fuga il lupo.
[28] Bernstein, *The Mystery*, pp. 124-125; Lewis, *The Rethoric of Power*, p.80.
[29] La prima interpretazione si trova in Dodwell, *The Bayeux Tapestry*, pp. 549-560; Cowdrey, *Towards an Interpretation*, p. 56; Lewis, *The Rhetoric of Power*, pp. 59-73. La seconda in Bernstein, *The Mystery*, pp. 124-135, in particolare pp. 134-135; Berlin, *The Fables of the Bayeux Tapestry*. Per una discussione su questa interpretazione, si veda oltre cap. 7, note 9 sgg.
[30] White, *The Beasts Who Talk*, ampiamente rielaborato in Carson Pastan, White, *The Bayeux Tapestry*, pp. 154-182. In generale, «the morals of fables are not "moral" in the sense that they involve ethical obligations»: Lewis, *The Rhetoric of Power*, pp. 64-65.

il formaggio al corvo, quest'ultimo lo aveva rubato da una finestra; il leone è un signore infedele, che non ricompensa la gru che lo ha liberato di un osso fermatosi in gola, ma la gru rappresenta chi si pone al servizio dei malvagi; la cagna incinta si impossessa con l'inganno e la forza della tana dell'altra cagna, ma quest'ultima è quantomeno ingenua. In sostanza, le favole gettano spesso una luce negativa su entrambi i protagonisti e, coerentemente con larga parte del ricamo, «the potentially subversive power of the fables lies in the indeterminacy and ambiguity of their discourse»[31].

Questa è una chiave di lettura importante: le favole possono essere viste non tanto come un giudizio sui singoli eventi e i singoli personaggi, ma come un generale commento alla vicenda, tendente a criticare in modo più profondo i comportamenti dell'aristocrazia laica. Il richiamo alle favole nelle due fasce minori consente all'autore una libertà d'espressione e di critica del mondo laico che non avrebbe potuto probabilmente trovare posto nella narrazione principale: «the quotation of fables manages to say something without assuming the responsibility for having said it»[32]. Così la favola della capra che canta è una presa in giro non solo di Harold – partito con le insegne di cacciatore e finito per essere preda – ma di tutto l'*ethos* aristocratico, per cui la caccia riveste un ruolo fondamentale, che nella prima parte del ricamo viene più volte sottolineato dai levrieri e dai falchi che accompagnano Harold quando va nella sua signoria di Bosham, si imbarca per la Normandia, è prigioniero di Guido e infine segue il suo liberatore, Guglielmo (scene 2, 4, 8, 13 e 14)[33].

Nel loro insieme, le favole raccolte al di sotto delle prime scene ruotano attorno ad alcuni temi ricorrenti: l'inganno, il tradimento, l'animale più forte che preda il più debole, la tensione per il controllo del territorio o delle risorse[34]. È l'effetto complessivo che davvero conta: l'avvio della vicenda (e in particolare il viaggio di Harold in Normandia) è posto sotto una luce di tensione, disordine e conflitto, che nasce prima di tutto dall'inaffidabilità degli impegni degli aristocratici, che si ingannano e si tradiscono nella lotta per il potere.

Questa interpretazione trova alcuni riscontri importanti nella stessa fascia centrale, a partire dalle numerose rappresentazioni di cavalli. Come abbiamo visto[35], il confronto tra stalloni, cavalle, muli e castroni, è una via per rappresentare la continua e mutevole lotta per lo *status* e le gerarchie, e un riflesso diretto dei cerimoniali politici descritti dal ricamo. Una lotta in cui non possiamo semplicemente distinguere aggressori e vittime innocenti: la simbologia della potenza sessuale equina è usata per Guglielmo quando si

[31] Lewis, *The Rhetoric of Power*, p. 67.
[32] *Ibidem*, p. 62; White, *The Beasts who talk*, pp. 228-229; in una prospettiva per certi aspetti simile si muove anche Barral i Altet, *En souvenir du roi Guillaume*, p. 255.
[33] Cani e rapaci sono gli strumenti delle due forme fondamentali in cui si conduceva la caccia: Guerreau, *Caccia*, in particolare pp. 120-121. Per il rilievo simbolico della caccia nel contesto del ricamo, si veda anche Brown, Auctoritas, Consilium et Auxilium, pp. 26-27. Per tutto ciò che riguarda le forme di ostentazione dello status nobiliare, si veda sopra, cap. 4.
[34] Lewis, *The Rhetoric of Power*, p. 60.
[35] Cap. 4, par. 4.

accinge alla battaglia, ma anche per Harold quando, carico di entusiasmo, parte in missione per conto del re. Quello che vediamo nel ricamo è piuttosto un giudizio più generale sull'aristocrazia militare: la rappresentazione delle dinamiche politiche attraverso la potenza sessuale dei cavalli porta a equiparare complessivamente i nobili ad animali che si accoppiano, e la loro azione politica a uno scontro bestiale di pura violenza priva di raziocinio[36].

Non dobbiamo poi dimenticare la rappresentazione dei saccheggi compiuti dai cavalieri normanni tra Pevensey e Hastings, subito dopo lo sbarco: prima cavalieri enormi e ben armati galoppano «ut cibum raperentur», lanciandosi contro minuscoli contadini, uno dei quali alza una scure (certo non un'ascia da combattimento), palesemente non adeguata a difendersi (scena 40); poi due uomini, anch'essi rappresentati di grandi dimensioni, senza un motivo riconoscibile, bruciano una casa da cui si allontanano una donna e un bambino, certo non poveri, a giudicare dalla casa e dall'abbigliamento, ma sicuramente *pauperes*, ovvero inermi, deboli (scena 47). È un'opposizione tra *potentes* e *pauperes*, una distinzione che può fondarsi sulla ricchezza, sul potere, sulla condizione giuridica, ma passa prima di tutto per le armi, contrappone chi è armato a chi è inerme[37]. Il saccheggio durante una spedizione in terra straniera è di per sé una normale prassi di sostentamento dell'esercito e poteva avere in questo caso una specifica funzione strategica per indurre Harold (sensibile alle sofferenze dei suoi uomini del Sussex) a intervenire[38]; ma l'effetto che deriva dal ricamo è sicuramente quello di una violenza ai danni degli inermi, e la rappresentazione assume particolare rilievo per diverse ragioni. Prima di tutto, il riferimento ai saccheggi nel racconto della spedizione è tutt'altro che scontato, ma l'esito di una ben precisa scelta: così ritroviamo un cenno ai saccheggi nella profezia pronunciata da re Edoardo in punto di morte nella *Vita Ædwardi*, un testo tutt'altro che benigno nei confronti di Guglielmo; ma nulla del genere si ritrova ad esempio nel racconto dello sbarco normanno da parte di Guglielmo di Poitiers, che anzi esalta la sicurezza garantita a tutti da Guglielmo dopo la vittoria di Hastings[39]. Inoltre ai saccheggi destinati a procurare il cibo, fa seguito l'incendio apparentemente immotivato della casa, un atto di pura violenza, non un modo per nutrire l'esercito. Infine, la rappresentazione grafica delle due scene (i saccheggi e l'incendio) si basa sulla netta contrapposizione tra immensi e minacciosi Normanni e minuscoli e indifesi Inglesi. Opposizione etnica? Forse, e forse anche una critica all'in-

[36] «The Normans are priapic with lust for the English throne, but so again is Harold. This kind of lust ends only one way, in acts of violence that are as brief, brutal and lacking in dignity as the intercourse of horses»: Larratt Keefer, *Body Language*, p. 108; la metafora sessuale è usata anche nella fascia inferiore, apparentemente a mostrare un Guglielmo aggressore e un Harold vittima ambigua, tra resistenza e consenso: sopra, cap. 4, nota 78.

[37] Duby, *Lo specchio del feudalesimo*, p. 123.

[38] Settia, *Rapine, assedi, battaglie*, pp. 259-262 (per la normale prassi di saccheggio) e Bouet, *Hastings*, p. 103 (per la possibile funzione strategica).

[39] *Vita Ædwardi*, p. 75; *Gesta Guillelmi*, II, 9-14, pp. 114-124 (per la fase tra lo sbarco e la battaglia) e II, 33, pp. 158-160 (per la sicurezza dopo Hastings).

capacità di Guglielmo a controllare i suoi cavalieri[40]. Ma probabilmente anche qui si va oltre, in una critica dei comportamenti violenti dell'aristocrazia militare. Le due scene vanno a comporre la triade di deboli, vedove e orfani, le tre categorie la cui protezione era il primo compito dei re[41], e che si trovano ora a essere oggetto di una violenza aristocratica priva di efficaci controlli.

E ancora: quando Harold e Guglielmo si trovano per la prima volta nel palazzo del duca normanno (scena 14), si crea un dialogo in cui ognuno cerca di imporre la propria individualità, con Harold che apre il mantello a dominare il centro della scena, mentre Guglielmo è seduto in una posa solenne, impugnando una spada che richiama il suo potere armato. E il commento del ricamo si trova ancora una volta nelle fasce minori: proprio sopra le teste dei due protagonisti vediamo due pavoni che, richiamando nel piumaggio i colori dei vestiti di Harold e Guglielmo, sembrano intenti a contendersi la scena sulla base non delle loro virtù, ma unicamente della loro apparenza.

Le favole, i cavalli, i saccheggi e i pavoneggiamenti dei potenti ci mostrano un mondo in cui tutto è ricondotto a una brama di potere, in un sistema di relazioni fatto di promesse e tradimenti. Una vicenda che si avvia con queste premesse, non può che finire in tragedia. Restando nella fascia inferiore del ricamo, troviamo un richiamo tra l'inizio e la fine del racconto, tra le premesse e gli esiti della vicenda. Il corrispettivo delle favole (concentrate tra le scene 4 e 13) è la rappresentazione della battaglia di Hastings: a partire dalla scena 51, la fascia inferiore è coinvolta nella narrazione e al suo interno sono raffigurati gli arcieri inglesi che determinano lo squilibrio decisivo nella seconda parte della battaglia, ma soprattutto troviamo un tappeto di morti. Su questi ultimi occorre soffermarci brevemente: non si tratta solo delle inevitabili vittime della battaglia, ma di un'efficace rappresentazione di una violenza che sembra andare al di là dei limiti accettabili, con morti decapitati e mutilati e, soprattutto nelle ultime scene, cadaveri spogliati di tutto e lasciati sul terreno in modo indecoroso. E l'ampiezza del massacro fu certamente reale, con stime credibili che propongono un totale di 5-6.000 morti[42].

Questa rappresentazione dei morti non distingue Normanni e Inglesi, a mostrare come il lutto possa superare identità nazionali e rivendicazioni di parte. L'immagine è piuttosto da legare alla scena 53, quando la cavalleria normanna si schianta contro la fanteria inglese asserragliata sulla collina e, come recita la didascalia, «hic ceciderunt simul Angli et Franci in prelio». La scena e la didascalia sono fondamentali da molti punti di vista: sul piano narrativo, rappresentano un momento di stallo della battaglia, che viene risolto prima con l'esortazione di Oddone di Bayeux, poi con la ricomparsa del duca Guglielmo (creduto morto), che rilanciano l'azione dei Normanni fino alla vittoria; sul piano ideologico, è la scena che con la massima chiarezza mostra come il

[40] Sopra, cap. 2, nota 36.
[41] Compito costantemente rivendicato ad esempio nella legislazione carolingia: Albini, *Poveri e povertà nel Medioevo*, pp. 139-142.
[42] Bouet, *Hastings*, p. 145.

ricamo non sia una celebrazione trionfale dei successi di Guglielmo (una celebrazione di questo tipo non metterebbe in rilievo i numerosi morti di parte normanna), ma una narrazione ben più complessa e spesso ambigua; infine, la scena e la didascalia ci mostrano come la pietà dell'autore del ricamo si proietti su tutti coloro che subiscono "insieme" le conseguenze di questa guerra[43].

Così, i morti di Hastings e la compassione con cui sono rappresentati portano in evidenza l'intento del ricamo di ricomporre il conflitto, una prospettiva politica che non era né normanna né inglese, ma fondata sulla profonda convinzione dei monaci di Saint Augustine di essere ben distinti e superiori rispetto al mondo laico, un mondo per cui i monaci devono pregare, senza distinzioni etniche, a riflettere la composita rete di relazioni sociali di cui fruiva la loro abbazia alla fine del secolo XI[44]. Ma i morti sono anche la coerente conclusione della vicenda avviata con le favole di Esopo: una storia che si fonda sulle inaffidabili fedeltà giurate dagli aristocratici laici, e che quindi si avvia nel tradimento e nell'inganno, non può concludersi che in una carneficina. Il passaggio chiave della narrazione è costituito sicuramente dal giuramento di Harold, ma in un modo più complesso di come è stato per lo più interpretato: non è la base per accusare Harold di spergiuro, in quanto vassallo che ha combattuto contro il proprio signore, ma piuttosto un modo per denunciare il venir meno dell'intera aristocrazia laica ai propri doveri. Il giuramento non era la sottomissione unilaterale di Harold a Guglielmo, ma il completamento di un rapporto di solidarietà e pace, costruito durante il soggiorno normanno di Harold e sancito dal doppio cerimoniale della consegna delle armi e del giuramento. Un rapporto in cui entrambi i prìncipi si erano impegnati al rispetto e alla pace reciproca, e avevano posto il loro accordo sotto la tutela del potere sacro del vescovo Oddone, rappresentato dalle più importanti reliquie cittadine. Hastings è l'espressione del fallimento di questo equilibrio, perché i patti creati dai laici sono inaffidabili, non rispettano né le obbligazioni reciproche, né i doveri verso Dio che è intervenuto a sancire il loro accordo.

L'autore del ricamo manifesta quindi tutta la sua sfiducia nelle fedeltà laiche, nella loro capacità di fondare una convivenza pacifica. Questo non è in contraddizione con quanto abbiamo visto per la fascia centrale, ma si pone su un altro piano: il ricamo da un lato è un intervento politico operativo, tendente a superare il conflitto e a celebrare le qualità sia di Guglielmo sia di Harold; dall'altro è l'affermazione dell'idea che, in ogni caso, le fedeltà laiche non potranno essere il fondamento della pace e dell'ordine. La conoscenza della società aristocratica, l'attenzione per le forme e gli strumenti del combattimento, il fascino che l'autore dimostra di subire per questo mondo violento[45]:

[43] Più ampiamente sopra, cap. 2, note 14 sgg.
[44] Carson Pastan, White, *The Bayeux Tapestry*, pp. 160 e 173.
[45] Per la conoscenza delle forme di combattimento da parte dell'autore del ricamo: Flori, *La cavalleria medievale*, pp. 59-62; Barthélemy, *La chevalerie*, pp. 254-63; France, *L'apport de la Tapisserie de Bayeux*. Per l'attrazione dei monaci nei confronti dell'aristocrazia militare, si veda il cap. seguente.

tutto ciò non implica un'approvazione per lo stile di vita dei laici potenti, ma convive con una netta presa di distanza. È necessario a questo punto allargare lo sguardo, andare a confrontare il ricamo con altre narrazioni prodotte in ambito monastico in anni non lontani, per porsi una domanda chiave: la profonda sfiducia nelle fedeltà laiche è un dato diffuso in questi testi, o è l'esito di questo specifico contesto e di una peculiare visione degli autori del ricamo?

Parte terza.
La forza del contesto

VI. Voci di monaci: il ricamo e le cronache del secolo XI

Possiamo fare il punto, per poi collocare il ricamo nel quadro delle culture politiche attive nel secolo XI e quindi, nel capitolo seguente, provare a delineare i percorsi e gli interventi che hanno portato alla sua creazione. I monaci altomedievali avevano molti modi e molte forme per scrivere la Storia: annali che scandivano anno per anno le vicende di una chiesa, ampi racconti delle glorie di una dinastia, storie di un popolo o di un regno. Ma per tutti questi autori, raccontare la Storia era anche un potente strumento per esprimere le proprie opinioni sul mondo. Da questo punto di vista, il ricamo non fa eccezione: il suo racconto si traduce sia in una valutazione delle azioni di Harold e Guglielmo, sia nella volontà di superare il conflitto, per integrare la celebrazione dei vincitori con l'onore reso agli sconfitti e la pietà per i morti. Ma il ricamo va al di là di questo e, oltre ai giudizi sui singoli personaggi e sullo specifico contesto, esprime una pesante critica all'aristocrazia militare nel suo complesso, alle inaffidabili fedeltà che costituiscono la trama fondante delle relazioni politiche e che non sembrano in grado di garantire la pace, poiché la loro inaffidabilità porta a violenza e massacri, come è avvenuto ad Hastings.

È una posizione per molti aspetti estrema, che si contrappone ad alcune riflessioni sulla fedeltà condotte nei primi decenni del secolo XI. Il testo più famoso è la lettera scritta da Fulberto di Chartres a Guglielmo d'Aquitania nel 1021: per Fulberto il vassallaggio e la fedeltà sono un campo in cui operare, a cui dare forma, di cui garantire l'efficacia[1], mentre per l'autore del ricamo rappresentano un mondo da cui rivendicare la propria estraneità. Fulberto e

[1] Alcune osservazioni su Fulberto e altre fonti contemporanee in tema di vassallaggio e fedeltà in Albertoni, Provero, *Storiografia europea e feudalesimo italiano*, pp. 254-262; interpreta l'intero epistolario di Fulberto come un trattato sulla fedeltà Brown, *Chartres comme l'exemplaire féodal.*

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Luigi Provero, *Dalla guerra alla pace. L'Arazzo di Bayeux e la conquista normanna dell'Inghilterra (secolo XI)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-6079 (online), ISBN 978-88-5518-244-7 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-244-7

il ricamo sono ai due estremi opposti, della piena accettazione e del totale rifiuto del sistema di fedeltà laiche. Certo, altre posizioni decisamente negative si possono trovare in questi stessi decenni, come quella espressa da Pier Damiani in alcune fasi, in lettere in cui il disprezzo per il mondo e la superiorità del modello monastico di vita si traducono in una profonda sfiducia nella capacità laica di usare il potere in una prospettiva di pubblica utilità. Ma questa non è la normalità: non lo è in generale, e non lo è neppure nell'epistolario di Pier Damiani, che solo in alcuni specifici contesti trasforma il suo ideale monastico in una complessiva sfiducia nei poteri laici[2].

Con il ricamo quindi ci troviamo di fronte a un'opera che prende una duplice posizione, in favore di una pacificazione tra i due popoli e di condanna dei comportamenti aristocratici. Il contesto in cui deve essere posto è complesso: non solo il neonato regno anglonormanno, ma anche Canterbury e l'abbazia di Saint Augustine, dove fu prodotto, presumibilmente sotto la guida dell'abate Scolland e sulla base della committenza di Oddone di Bayeux. Si tratta quindi di diversi contesti che possono aiutarci a comprendere le scelte del ricamo: la specifica realtà dell'Inghilterra dopo il 1066, la città di Canterbury, la Normandia, l'abbazia di Mont Saint-Michel (dove si era formato Scolland, poi abate di Saint Augustine), ma anche un quadro più ampio, che permetta di valutare in che misura quest'opera sia coerente o anomala rispetto alle culture politiche dominanti nel mondo ecclesiastico e monastico del secolo XI, nella tensione tra la piena partecipazione delle chiese alla politica aristocratica e signorile e la persistente volontà di affermare la propria diversità, il principio fondamentale di separazione dal mondo.

Una possibile via di indagine è quindi rappresentata da un gruppo di cronache di questi stessi decenni, che condividono con il ricamo sia l'origine monastica, sia la volontà di guardare il mondo circostante e giudicare i comportamenti dell'aristocrazia militare. In particolare possiamo porre tre domande:

- in che misura i monaci e le loro azioni nel mondo sono rappresentati come radicalmente diversi dall'aristocrazia laica?
- che immagine emerge dei poteri signorili e della loro legittimità?
- e soprattutto: le fedeltà (vassallatiche, ma non solo) sono viste come possibili garanzie di pace e strumenti di organizzazione della società?

1. *Il ricamo e altri racconti*

Il punto di partenza deve essere costituito dai testi inglesi e normanni che in questi decenni narrarono le stesse vicende del ricamo. Li abbiamo presentati e usati nel primo capitolo per dare sostanza al racconto del ricamo e collocare le immagini in un quadro di conoscenze diffuse nel mondo anglonormanno di quei decenni. Ora è necessario passare a un altro livello, per chiederci se que-

[2] D'Acunto, *I laici nella Chiesa*, in particolare pp. 45, 303 e 380.

sti testi vedano nelle fedeltà personali un elemento strutturale di un possibile ordine politico, nel quadro delle tensioni connesse alla difficile integrazione tra Inglesi e Normanni all'interno del regno. L'obiettivo è leggere i giudizi che questi testi esprimono sulle forme del potere nobiliare, e in specifico valutare il peso e le funzioni del vassallaggio nelle diverse culture politiche attive in questo contesto. Questo ci permetterà di collocare il ricamo in un quadro di modelli politici attivi nel mondo anglonormanno alla fine del secolo, un'operazione che possiamo compiere solo se evitiamo di isolare e decontestualizzare i singoli passi (e in specifico i riferimenti al giuramento di Harold) e cerchiamo invece di ricostruire il complessivo discorso politico proposto da questi testi.

Premessa fondamentale è che la società aristocratica normanna alla metà del secolo XI non era attraversata da una capillare rete di legami vassallatici organizzati attorno al duca, a costituire un sistema definito di obblighi militari: nulla di sistematico e capillare, e fu proprio alla fine del secolo che crebbe la funzione politica del vassallaggio, anche in connessione con la conquista dell'Inghilterra e con le nuove prospettive politiche[3]. Perciò le narrazioni che tra XI e XII secolo rilessero in senso più o meno feudale la vicenda di Harold erano espressione di una società in cui i legami vassallatici stavano acquisendo forza e diffusione, e ciò che descrivono è un intreccio tra la realtà dei tempi di Guglielmo e le tendenze dei decenni successivi, un intreccio via via diverso in base alla collocazione e agli orientamenti degli autori. Sono quindi testi che non possono essere visti come riflesso diretto e coerente del sistema di relazioni interno al ducato di Normandia, ma piuttosto come testimonianze di diverse culture e prospettive, testi che accompagnano un processo di consolidamento delle funzioni politiche del vassallaggio.

Il vassallaggio tuttavia è una chiave preferenziale ma non esclusiva per valutare questo sistema di fonti narrative: era un punto particolarmente caldo e ideologicamente denso dell'opposizione tra Guglielmo e Harold, ma non può essere isolato dal complesso degli elementi che contribuiscono a definire il quadro ideologico e la cultura politica degli autori. Userò quindi la questione delle fedeltà politiche come un grimaldello per entrare in questi testi e compararli tra di loro e con il ricamo, per definire più ampiamente una trama di configurazioni ideologiche e narrative che ruotano attorno alle vicende del 1066.

1.1. *Anglo-Saxon Chronicle*

L'*Anglo-Saxon Chronicle* è l'unico testo narrativo anglosassone che, a ridosso degli avvenimenti, narra le vicende del primo periodo di regno di Guglielmo ed è testimone sia della cultura politica attiva nel mondo monastico

[3] Una messa a punto in Bauduin, *Les modèles anglo-normands*, in particolare pp. 61-69; si veda anche Bates, *Normandy before 1066*, p. 168. Una posizione estrema, che vede nella solidarietà familiare l'unico collante efficace della società normanna, è quella di Searle, *Predatory Kinship*, in particolare pp. 193-198 e 230-234 per l'età di Guglielmo il Conquistatore.

inglese, sia delle vicende della corte regia. Ma questo testo può essere messo a confronto con due altre narrazioni: i *Gesta Guillelmi* scritti negli anni ’70 da Guglielmo di Poitiers, testo che esprime la cultura politica normanna ed è molto vicino alle posizioni del re Guglielmo; e il cosiddetto *Carmen de Hastingae Proelio*, un’opera letteraria piuttosto libera, di datazione e collocazione incerta, tra XI e XII secolo[4]. I tre testi sono quindi espressione di contesti diversi: le chiese inglesi, la corte regia e un ambito mal definito, ma comunque estraneo al regno anglonormanno.

L’*Anglo-Saxon Chronicle* è un testo con molte versioni, scritto a più mani in diverse grandi chiese. Nel manoscritto E – che forse deriva da un testo prodotto a Canterbury[5] – la narrazione molto breve dei fatti del 1066 contiene un chiaro riconoscimento della legittimità dell’ascesa al trono di Harold, nata da una designazione di Edoardo e dal consenso del popolo. Il racconto si amplia poi quando narra il regno di Guglielmo, con un giudizio estremamente severo nei confronti del re: nel racconto degli ultimi due anni di regno troviamo il riferimento alla redazione del *Domesday Book*, qualificata esplicitamente come un atto vergognoso; il giuramento che a Salisbury i sudditi prestano al nuovo re; una dura pestilenza che colpisce l’Inghilterra, dovuta senza dubbio alle colpe degli uomini, e in particolare all’avidità del re e dei potenti che hanno prelevato tasse ingiuste. Poi Guglielmo ritorna in Normandia e di lì entra in Francia, per dedicarsi al saccheggio delle terre del suo stesso signore, il re di Francia, incendiando città e monasteri e provocando la morte di due eremiti; infine si ammala mortalmente: «compì un’azione patetica, e un fatto ancor più patetico accadde a lui». A questa narrazione segue un lungo testo, in parte in prosa e in parte in versi, che difficilmente può essere ritenuto un elogio di Guglielmo: ne celebra la forza e le capacità, ma ne ricorda anche la violenza, gli atti contro abati e vescovi, la deposizione e l’imprigionamento del fratellastro Oddone e soprattutto, ancora una volta, l’avidità che lo aveva spinto a enormi prelievi di oro e argento[6].

Se allarghiamo l’analisi all’articolato sistema narrativo formato dalle diverse versioni dell’*Anglo-Saxon Chronicle*, ci troviamo di fronte a un testo assai critico nei confronti del re Guglielmo e che – se offre una narrazione addolorata ma nel complesso breve della battaglia di Hastings – ignora totalmente la missione di Harold in Normandia e il suo giuramento a Guglielmo, e più in generale pone pochissima attenzione alle fedeltà personali come elemento strutturante della politica, quali diventeranno invece in seguito, ad esempio

[4] Per queste opere, le edizioni e i problemi di attribuzione e datazione: sopra, cap. 1, par. 1.

[5] Sopra, cap. 1, nota 21.

[6] *The Anglo-Saxon Chronicle: a collaborative edition*, 7, pp. 86-87 (per l’ascesa al trono di Harold), 93-96 (per gli ultimi anni di regno di Guglielmo) e 96-98 (per il testo in prosa e versi che conclude questa narrazione); traduzione inglese in *The Anglo-Saxon Chronicle* (a cura di Swanton), pp. 197 e 215-221. Sulla seconda parte, in versi: Jurasinski, *The Rime of King William*, che la ritiene scritta dallo stesso autore del *Chronicle*, mentre Cecily Clark sembra propendere per una tesi secondo cui si tratterebbe della trascrizione di un testo popolare, di tradizione orale: *The Peterborough Chronicle*, p. 76.

nell'opera di Orderico Vitale[7]. La fedeltà collettiva dei sudditi (espressa nella grande cerimonia di giuramento a Salisbury nel 1086) non esclude la fedeltà individuale dei nobili, che però compare in modo del tutto sporadico nel testo: una delle rare ricorrenze è quando Harold, dopo aver sconfitto a Stamford Bridge il re Harald di Norvegia, si dimostra magnanimo nei confronti dei suoi seguaci, lasciandoli tornare in patria dopo averne ottenuto un giuramento di fedeltà e amicizia[8]. Dal punto di vista degli autori dell'*Anglo-Saxon Chronicle*, il problema non è che le fedeltà personali siano inaffidabili, ma piuttosto non hanno grande rilievo, non sono la struttura portante della società politica. Le fedeltà e la loro efficacia non sono al centro della riflessione politica di queste chiese, attente soprattutto ai comportamenti del re e alle sue pretese fiscali, vero discrimine tra un regno pacifico e conflittuale.

1.2. *Guglielmo di Poitiers*

Dobbiamo cercare altrove una voce della corte di Guglielmo, e più precisamente nel testo di Guglielmo di Poitiers, che può essere letto da un punto di vista molto diverso da quanto fatto nei capitoli precedenti: se prima abbiamo valutato la sua struttura narrativa e dimostrativa e le accuse nei confronti di Harold, ora occorre leggere più a fondo la sua cultura politica e il ruolo che i rapporti di fedeltà assumono nella narrazione. I *Gesta Guillelmi* sono infatti il testo che da un lato emana più direttamente dalla corte, e dall'altro segue la vicenda di Guglielmo più ampiamente, prima e dopo la conquista dell'Inghilterra, e ci permette quindi di leggere l'incontro tra i modelli politici normanni e inglesi. Possiamo così valutare l'impatto della transizione del 1066, e in specifico in che modo Guglielmo di Poitiers descriva il mutamento del potere del suo principe nel momento dell'assunzione del titolo regio, e che ruolo il cronista attribuisca alle fedeltà vassallatiche prima e dopo la conquista del regno.

Nella prima parte possiamo riconoscere una scelta lessicale molto coerente, fondata su una doppia serie di lemmi: il lessico dell'amicizia, usato per descrivere i rapporti di Guglielmo con il re di Francia; e quello della fedeltà, che interviene a connotare i rapporti del duca con i suoi sudditi, e in particolare i grandi aristocratici della regione, che mostrano la propria «fidelitatem» e sono ricompensati quando agiscono «fideliter». Così era stato per Ugo di Le Mans che, per trovare protezione rispetto a Geoffroy d'Anjou, si era presentato come «supplex» davanti a Guglielmo, «manibus ei sese dedit, cuncta sua ab eo, ut miles a domino recepit». Al contempo la fedeltà serve per qualificare – per opposizione – i comportamenti dei prìncipi che non rispettano il legame da loro istituito con il duca: così Guglielmo di Arques è «infidus ei et adversus, quanquam fidelitatem iuratus et obsequium», mentre Conan di

[7] Per Orderico Vitale: Chibnall, *The World of Orderic Vitalis*, pp. 121-128.
[8] *The Anglo-Saxon Chronicle* (a cura di Swanton), p. 199.

Bretagna, «Normanniae hostis, non miles esse voluit»[9]. Da questo punto di vista, Harold è assimilato ai nobili sottomessi al duca Guglielmo, e ritroviamo quindi questo stesso linguaggio della fedeltà nelle formule usate per descrivere il rapporto tra i due.

In altri termini, Guglielmo di Poitiers definisce due forme di rapporto: una vassallatica e fortemente gerarchizzata, che lega la nobiltà normanna al duca Guglielmo; e una tendenzialmente paritaria, fondata sull'amicizia, che unisce lo stesso duca al re di Francia. Nulla di casuale in tutto ciò, e vedremo tornare la stessa contrapposizione in altri testi; più in generale, già nella cultura politica del X secolo è molto chiaro il valore pienamente politico sia dell'*amicitia* sia del vassallaggio, ma anche la loro opposizione concettuale, a sancire parità o gerarchia[10]. Ed è proprio nel rapporto tra Harold e Guglielmo che questa differenza emerge con particolare evidenza: ciò che unisce Harold al duca Guglielmo, nella narrazione di Guglielmo di Poitiers, è una sottomissione vassallatica pari a quella di qualunque nobile normanno, ma Harold – ci racconta lo stesso Guglielmo – voleva invece intenderla come un onorevole e paritario rapporto di amicizia[11].

Il momento dell'ascesa al trono segna un mutamento importante. Dopo la vittoria – ma prima dell'incoronazione[12] – il duca Guglielmo avrebbe la possibilità di prendere un pieno potere sul regno inglese e mandare i nemici in esilio, ma preferisce agire con moderazione ed evita di «terrae divitias suis militibus tribuere». Una volta incoronato, Guglielmo compie proprio quegli atti di redistribuzione ai propri fedeli che prima aveva evitato, ma l'azione viene descritta in modo ben diverso: concede infatti parte del bottino «ad ministros confecti belli», ma la maggior parte va a poveri e monasteri[13]. Nel confronto tra due passi vicini che descrivono la stessa azione – quale sarebbe stata prima dell'incoronazione, e quale fu effettivamente dopo la cerimonia – constatiamo un chiaro slittamento lessicale: il duca avrebbe potuto distribuire subito le ricchezze del paese ai suoi vassalli, ma la sua moderazione lo induce ad attendere fino a che, con la nuova legittimità dovuta all'incoronazione, può spartirle tra poveri, chiese e «ministros confecti belli», ovvero quegli stessi vassalli con cui ha realizzato la conquista, che assumono ora una veste ben più pubblica e re-

[9] *Gesta Guillelmi*, I, 13, p. 18; I, 29, p. 44; I, 35, p. 56 (re di Francia); I, 21, p. 30 (la fedeltà dei Normanni nei confronti di Guglielmo); I, 23, pp. 32-34 e I, 26, p. 40 (Guglielmo di Arques, p. 34 per la citazione); I, 37, p. 58 (Ugo di Le Mans); I, 43, p. 72 (Conan di Bretagna). Il termine *malefidi* serve anche a qualificare gli uomini che si allontanano da Guglielmo per legarsi a Gualtiero di Mantes: I, 30, p. 60. La presentazione del rapporto tra il duca e il re come "amicizia" (e non "fedeltà") si pone peraltro in un contesto in cui l'effettiva fedeltà ducale al re era un legame nel complesso debole, che implicava ben pochi obblighi concreti: Bates, *Normandy before 1066*, p. 62.

[10] Gandino, *Il vocabolario politico*, pp. 135-142 e 153-159; Buc, *The Dangers of Rituals*, pp. 24-28.

[11] *Gesta Guillelmi*, II, 11, p. 118 (messaggio di Harold); per gli altri passi relativi ad Harold, si veda sopra, cap. 5, note 2 sgg.

[12] Nella cultura politica francese, più che in quella inglese, era solo l'incoronazione a dare al re la pienezza dei poteri: sopra, cap. 3, nota 22.

[13] *Gesta Guillelmi*, II, 26, p. 142 e 31, p. 152.

gia. Al contempo il lessico della fedeltà e dei benefici ricorre per definire i rapporti che il nuovo re stipula con i grandi signori inglesi, come i figli di Ælfgar, che si legano a Guglielmo in un rapporto feudale, e i cavalieri normanni che lo hanno accompagnato nella spedizione e ricevono ora «opulenta beneficia»; ma il rapporto con l'insieme dell'aristocrazia inglese è connotato diversamente: quando Guglielmo era duca di Normandia, i grandi («summates») della regione facevano a gara a mostrare la propria «fidelitatem», consegnavano se stessi e i propri beni alla sua clemenza; ma quando viene incoronato gli Angli, su richiesta dell'arcivescovo di York, esprimono unanimemente il proprio «consensum», senza alcun riferimento a una forma di fedeltà[14].

Guglielmo di Poitiers pone quindi in rilievo un mutamento nella qualità del potere del duca al momento della sua incoronazione, ma nel quadro di questa ideologia regia non faticano a trovare spazio i legami vassallatici, sia con i Normanni che hanno seguito il duca, sia con i nobili inglesi che si sottomettono al potere del nuovo re. L'incoronazione è un salto di qualità di grande rilievo, connota in modo nuovo il rapporto tra Guglielmo e i suoi sudditi; ma la fedeltà dell'aristocrazia nei confronti del re resta un'impalcatura fondamentale del sistema politico.

1.3. *Carmen de Hastingae Proelio*

La collocazione del *Carmen de Hastingae Proelio* nel tempo e nello spazio è discussa, ma se la distanza dagli avvenimenti è incerta, appare chiaro il suo distacco sia dalla corte regia sia forse dalla Normandia, e apparentemente un impegno politico-ideologico meno vincolante. Il racconto del *Carmen* copre il periodo che va dall'imbarco di Guglielmo fino alla sua incoronazione, e non comprende quindi la spedizione di Harold in Normandia e il suo giuramento. Da questo punto di vista tuttavia la posizione dell'autore è chiara, vista la ricorrente accusa di spergiuro e di furto mossa ad Harold[15], coerentemente con quanto abbiamo visto nel testo di Guglielmo di Poitiers; al contempo il testo dà ampio spazio alle sottomissioni collettive dei nuovi sudditi di Guglielmo, sia al momento della presa di Londra e delle altre città, sia al momento dell'incoronazione (in forme non molto diverse da quel che troviamo in Guglielmo di Poitiers e nella *Anglo-Saxon Chronicle*)[16].

Rispetto alle altre fonti tuttavia la differenza è netta sotto diversi punti di vista. È qui particolarmente evidente l'estraneità dell'autore rispetto al

[14] *Ibidem*, II, 34-35, p. 162 (feudo oblato dei figli di Aelfgar e benefici distribuiti ai «Gallis»); II, 30, p. 150 (consenso dei sudditi all'incoronazione); per il rapporto con i nobili normanni ante 1066, si veda sopra, nota 9.

[15] *Carmen de Hastingae Proelio*, vv. 239, 241, 261 e 299 (per i riferimenti allo spergiuro); vv. 22, 239 e 279-280 (per l'accusa di furto dei diritti che spettavano a Guglielmo); vv. 295-296 (per un riferimento indiretto alla spedizione di Harold).

[16] *Ibidem*, vv. 613-622, 741-752 e 787-794.

mondo inglese, per quanto riguarda la conoscenza diretta sia dei luoghi, sia della stessa battaglia di Hastings, la cui narrazione appare poco credibile per alcuni episodi[17]. Non si tratta peraltro di una semplice estraneità o ignoranza, ma piuttosto di un'aperta ostilità nei confronti degli Inglesi e del loro re Harold. L'attacco ad Harold va ben oltre le accuse di spergiuro, e diviene ostilità evidente nel racconto della battaglia di Stamford Bridge, in cui il re è equiparato a Caino poiché combatte contro il fratello, che si era schierato con Harald di Norvegia[18]; ma ancora di più, emerge un astio verso tutti gli Inglesi: al momento dello sbarco a Pevensey, i saccheggi sono giustificati dal fatto che gli Inglesi non riconoscono Guglielmo come re; al termine della battaglia il vincitore abbandona i corpi dei nemici sul campo, come pasto per gli animali selvatici; infine, dopo aver preso Dover, Guglielmo scaccia gli Inglesi dalle loro case per insediarvi i propri uomini[19].

Questi passi si contrappongono direttamente al ricamo e a Guglielmo di Poitiers. I saccheggi dopo lo sbarco sono narrati anche nel ricamo (scene 40 e 41), con una rappresentazione che sembra esprimere una solidarietà o quanto meno una pietà umana nei confronti dei contadini inglesi e in cui probabilmente la contrapposizione tra *potentes* e *pauperes* ha un peso maggiore di quella etnica[20]. Guglielmo di Poitiers non fa invece cenno ad alcun saccheggio né prima né dopo la battaglia, quando il nuovo re garantisce pace e sicurezza a tutti i suoi sudditi. Anche l'atteggiamento verso i morti è ben diverso nel *Carmen* e nel ricamo: se nel poema il duca abbandona alle bestie selvagge i corpi degli Inglesi, nel ricamo i morti delle due parti sono accomunati nella raffigurazione dei cadaveri mutilati e spogliati, di cui non è possibile riconoscere la nazionalità (scene 51-54 e 56-58). Inoltre il *Carmen*, con il suo racconto della distribuzione ai Normanni delle ricchezze degli Inglesi, si contrappone a Guglielmo di Poitiers che, al momento della concessione di benefici a chi aveva seguito Guglielmo nella spedizione, sottolinea che «nulli tamen Gallo datum est quod Anglo cuiquam iniuste fuerit ablatum»[21]. Il *Carmen* è un testo che nel complesso ci offre poco in termini di cultura politica: certo, la colpa fondamentale di Harold è lo spergiuro, ma la trama delle fedeltà che sostanzia il potere regio resta del tutto nell'ombra, e l'asse portante del testo diventa invece la costante ostilità verso il popolo inglese.

Nel complesso, dal confronto tra questi tre testi, vediamo che nessuno di essi esprime un quadro ideologico e degli intenti dimostrativi che possa-

[17] Per la scarsa conoscenza dell'Inghilterra, si vedano ad esempio le descrizioni di Londra e Westminster: *ibidem*, vv. 636-640 e 665-668; per la battaglia: Allen Brown, *The Battle of Hastings*, p. 18. L'autore del *Carmen* segue invece un modello inglese nell'attribuire a Guglielmo il titolo regio subito dopo Hastings e prima dell'incoronazione: *Carmen de Hastingae Proelio*, vv. 595-596; ma proprio questo dimostra come il *Carmen* non sia «neither trustworthy as a source nor contemporary with the Conqueror»: Garnett, *Conquered England*, pp. 3-4 in nota.
[18] *Carmen de Hastingae Proelio*, vv. 129-140.
[19] *Ibidem*, vv. 145-148, 569-572 e 608-610.
[20] Sopra, cap. 5, note 37 sgg.
[21] *Gesta Guillelmi*, II, 35, p. 164.

no essere ripresi tali e quali per interpretare il ricamo, le cui linee narrative rappresentano una peculiare scelta dei suoi autori. Il ricamo non assolve alle stesse funzioni del testo di Guglielmo di Poitiers (teso a legittimare l'azione di Guglielmo e a denunciare lo spergiuro di Harold), ma neppure a quelle della *Anglo-Saxon Chronicle* (che esprime pesanti critiche al governo di Guglielmo), né infine a quelle dell'anonimo autore del *Carmen* (la cui narrazione si basa su una sistematica ostilità nei confronti del mondo inglese). Le analisi condotte nei capitoli precedenti ci hanno mostrato che il ricamo si proietta sul presente e sul futuro, nella prospettiva della costruzione di una convivenza di Normanni e Inglesi sotto il dominio di Guglielmo. Non è l'espressione delle posizioni di corte, ma neppure un'interpretazione filo-inglese, in opposizione al dominio di Guglielmo: è piuttosto una possibile via di superamento del conflitto, e tale posizione appare un'anomalia, una peculiarità del ricamo, senza riscontri nelle fonti narrative anglo-normanne che ci presentano questi stessi avvenimenti.

Anche su un piano più generale, delle funzioni politiche dell'aristocrazia e delle fedeltà, la profonda sfiducia espressa dal ricamo non trova riscontro in questi testi, che si distinguono per una maggiore o minore attenzione alle fedeltà come fondamento politico del regno, ma dai quali non emerge mai un giudizio negativo sull'aristocrazia militare nel suo insieme, come corpo sociale inadatto a garantire la pace. Ciò che invece accomuna questi testi tra di loro e con il ricamo è la centralità del potere regio: le stesse critiche mosse dall'*Anglo-Saxon Chronicle* a Guglielmo derivano proprio dalle forti aspettative riposte nella corona e nella sua capacità di agire come fattore di equilibrio e stabilità. Diversi sono gli strumenti dell'azione regia (le fedeltà, il consenso dei sudditi, il prelievo), ma le varie narrazioni delle vicende inglesi attorno al 1066 concordano nel ritenere che non ci possa essere ordine senza un efficace potere regio. Non è così in molti testi dell'Europa continentale, a cui dobbiamo ora volgerci per allargare il quadro di comparazione.

Proviamo quindi ad allontanarci da questo specifico contesto e allarghiamo lo sguardo ad altre fonti più o meno contemporanee: è una comparazione che si basa su una fondamentale analogia di autori, di cronologia e di tipologia delle fonti, dato che prenderemo in esame testi narrativi prodotti da monaci (e in un caso da un canonico) nel secolo XI. Su queste affinità di fondo si innesta una serie di variabili, a partire dalla collocazione geopolitica: riferimento obbligato è ovviamente la Normandia, ma il quadro deve ampliarsi ai regni di Francia, di Germania, di Borgogna e d'Italia. Seconda variabile importante è il legame tra l'autore e uno specifico ente religioso: prenderò in esame sia cronache di singole abbazie, funzionali alle loro specifiche esigenze, sia testi che si orientano invece alla celebrazione delle imprese di una dinastia principesca o con intenti narrativi apparentemente più liberi. Infine l'autorialità di questi testi, non solo per la possibilità di identificarne o meno l'autore, ma anche per la sua volontà di porre se stesso al centro della narrazione, o invece di proporsi come portavoce anonimo di una comunità monastica.

Tutto ciò mi ha portato a individuare sei testi di riferimento, in cui queste variabili giocano in modi molto diversi: le Cronache latine di Mont-Saint-Mi-

chel, la storia dei duchi di Normandia di Dudone di Saint-Quentin, la cronaca di Ademaro di Chabannes, le cronache delle abbazie di Novalesa e di San Gallo e infine le storie di Rodolfo il Glabro. Sono testi diversi per origine, struttura e intenti, che pongono al centro della narrazione l'antichità della propria abbazia, le imprese di una dinastia ducale o le inquietudini di un monaco sradicato e giramondo. Per interrogare questi testi sui temi che qui ci interessano (le fedeltà e i poteri dell'aristocrazia militare), occorre comprendere quale sia la storia che ognuno di essi vuole narrarci.

2. *La sacralità del monte*

Il punto di partenza dev'essere l'abbazia normanna di Mont Saint-Michel, luogo di formazione di Scolland, l'abate di Canterbury sotto la cui guida fu probabilmente prodotto il ricamo. Un testo noto come *De Miraculis* fu scritto nell'abbazia alla fine del secolo XI[22], una fase in cui era in gioco prima di tutto l'identità regionale dell'abbazia: altre fonti mostrano che i monaci tentavano di muoversi in equilibrio tra Bretagna e Normandia e di dare pieno valore alla propria collocazione (nella baia, al confine delle due regioni) come segno di non appartenenza, di estraneità alle strutture politiche normanne e bretoni[23]. Ma fin dalle prime righe del *De Miraculis* vediamo emergere l'orgoglio che ai monaci deriva dal far parte della Normandia, che non solo è terra salubre, fertile e ricca, ma anche ammirevole per «clarissimarum urbium dignitate, nobilium coenobiorum numerositate, illustrium virorum animosissimorum militum populositate», come dimostrano le conquiste dell'Inghilterra, del sud Italia e della Sicilia[24]. Tra i pregi fondamentali della regione troviamo quindi la capacità militare, ovvero la forza dell'aristocrazia e soprattutto la capacità di guida dei duchi, che diventano protagonisti nelle righe immediatamente successive: dopo aver brevemente ricordato la vicenda dei canonici che hanno officiato la chiesa sul Monte dal tempo di re Childeberto a quello di re Lotario, protagonista della vicenda diventa il duca Riccardo, che «divino instinctu», aveva chiamato i monaci a sostituire i canonici[25].

È un passaggio chiave: la fondazione dell'abbazia è un'iniziativa diretta del duca, e non sorprende quindi che il cronista ritenga «non incongruum narrationi» dilungarsi sulla storia dei duchi di Normandia a partire dal primo, Rollone, dato che questa storia è alla base dell'esistenza stessa dell'abbazia.

[22] Edizione completa dei testi: *Chroniques latines du Mont Saint-Michel*, in particolare pp. 17-26 per la bibliografia degli studi relativi all'abbazia e alle sue cronache; pp. 139-200 per un quadro complessivo dei testi latini del secolo XI. Qui farò riferimento a due parti di questo testo: la *Introductio monachorum* (dedicata alla costituzione della comunità monastica ad opera del duca Riccardo) e i *Miracula* (il racconto dei miracoli avvenuti al Monte o per intervento della potenza dell'arcangelo Michele).

[23] Si veda l'introduzione a *Chroniques latines du Mont Saint-Michel*, pp. 177-179 e 233-234.

[24] *Introductio monachorum*, I, 1, p. 203.

[25] *Ibidem*, II, 2, p. 205.

Solo dopo l'ampia narrazione delle vicende dei duchi da Rollone a Riccardo, il testo ci riporta alla fondazione dell'abbazia, in un racconto tutto incentrato sul duca, che richiede l'autorizzazione papale, costituisce la comunità, dispone la costruzione degli edifici, nomina il primo abate e crea il patrimonio abbaziale[26].

In questi decenni i monaci di Mont Saint-Michel erano quindi presi tra la volontà di autonomia e la celebrazione della Normandia e dei suoi duchi. Era importante affermare la propria autonomia dal potere ducale, forse in polemica proprio con Guglielmo il Conquistatore: ce lo ricorda questo stesso testo, quando narra che Riccardo, tra gli altri doni, concesse ai monaci di scegliersi in piena autonomia gli abati futuri; e lo dimostra anche la produzione, in questi stessi decenni, di un dossier documentario, in parte falso e in parte interpolato, destinato a garantire proprio l'autonoma elezione dell'abate[27]. Questa convergenza tra la cronaca e altri documenti ci ricorda un dato importante: per questi monaci la scrittura della Storia non è mai un libero esercizio intellettuale, ma un tentativo di incidere sul presente, di modificare la realtà. Per i monaci di Mont Saint-Michel, come per quelli di Canterbury, la scrittura della Storia è parte dell'azione politica del monastero.

La volontà di autonomia, resa viva dalle tensioni con il duca/re Guglielmo, non si tradusse però in un'ostilità nei confronti della dinastia o nel rinnegare l'origine ducale dell'abbazia. Più in generale, non riscontriamo in questo testo una complessiva ostilità verso l'aristocrazia laica, i suoi poteri signorili, le forme di solidarietà vassallatica e gli interventi nei confronti delle chiese. Proprio un giuramento di fedeltà è un passaggio chiave nella vicenda di Rollone, il capo dei Normanni che all'inizio del X secolo si stanziarono nel nord della Francia: le sue imprese sono caratterizzate dalla crudeltà e dal terrore che ispirava negli abitanti della regione di Rouen, fino a quando, «devictus precibus Franconis, Rotomagensis archiepiscopi, cum Francis eorumque rege Karolo pacem fecit, ipsiusque dono terram quam devastaverat suscipiens, eius fidelitati se commisit», atto a cui fa immediatamente seguito il battesimo suo e di tutto il suo esercito[28]. È un processo che potremmo definire di passaggio dalla barbarie alla civiltà, in cui – ed è il punto più interessante dal nostro punto di vista – la conversione è preceduta dall'ingresso nel sistema politico che faceva capo al re di Francia. Fedeltà al re e battesimo sono i due passaggi costitutivi dell'assimilazione di Rollone al mondo franco.

D'altronde la stessa documentazione dei secoli X e XI ci presenta un mo-

[26] *Ibidem*, II-V, pp. 207-211 (per Rollone e i primi duchi; p. 207 per la citazione); VI-VIII, pp. 211-215 (per Riccardo e la fondazione dell'abbazia).

[27] *Ibidem*, IX, 1, p. 217 (per l'autonomia di elezione dell'abate), e IX-XII, pp. 219-223 (per gli atti prodotti a tutela dell'autonomia dell'abbazia); per la costruzione del dossier documentario si veda *Chroniques latines du Mont Saint-Michel*, pp. 156-159 e 181-183.

[28] *Introductio monachorum*, III, 2, p. 207 («vinto dalle preghiere di Franco, arcivescovo di Rouen, stipulò una pace con i Franchi e il loro re Carlo, e prendendo da lui in dono la terra che aveva devastato, gli si affidò con fedeltà»).

nastero pienamente coinvolto nelle strutture politiche signorili[29]. In altri termini, sia le pratiche politiche messe in atto dai monaci sia le narrazioni da loro prodotte testimoniano un pieno coinvolgimento nelle dinamiche di potere dell'aristocrazia militare, in cui i monaci rivestono un ruolo di rilievo che non rinnegano nel proprio racconto. Qui sta la profonda differenza rispetto a Saint Augustine: anche i monaci di Canterbury sono coinvolti in una rete di relazioni con l'aristocrazia anglo-normanna, ma nel ricamo esprimono un distacco e una sfiducia nei confronti di questo mondo, che non emerge invece nelle narrazioni prodotte a Mont Saint-Michel.

Rivendicazione di autonomia e celebrazione della dinastia ducale; orgoglio della santa comunità monastica, ma anche orgoglio dell'appartenenza al mondo normanno. Queste diverse componenti sembrano integrarsi nella celebrazione del monte/isola su cui l'abbazia è posta. Proprio il Monte, nella sua fisicità, nelle sue rocce, si carica di connotati sacri e miracolosi: è il Monte che il vescovo di Avranches vede in fiamme, segno dell'incontro tra i santi e l'arcangelo Michele; è il Monte i cui sassi sono oggetti desiderati (e talvolta rubati) dai pellegrini[30].

Le cronache di Mont Saint-Michel ci presentano un quadro ideologico assai diverso dal ricamo, non è qui che possiamo trovare le radici della cultura politica espressa dall'abate Scolland e dai suoi monaci di Canterbury. Ma i testi dell'abbazia normanna ci suggeriscono due importanti piste di analisi: da un lato un legame di solidarietà profonda, direi quasi strutturale, con il potere ducale; dall'altro la difesa dell'abbazia e l'esaltazione della sua collocazione. Queste due linee ci orientano verso due tipi di narrazioni storiche: quelle destinate a celebrare il potere di un principe e quelle che si concentrano su una singola abbazia.

3. *La regalità dei duchi*

3.1. *Dudone di Saint-Quentin*

Se i cronisti di Mont Saint-Michel scrivono la storia della propria abbazia nel contesto del dominio ducale, Dudone di Saint-Quentin scrive la storia dei duchi di Normandia. Già canonico di Saint-Quentin, nel Vermandois, pochi anni prima del Mille si unì alla corte di Riccardo I, ed è da lui che ricevette la richiesta di scrivere la storia dei duchi[31]. Il racconto si organizza su orizzonti ampi,

[29] *Chroniques latines du Mont Saint-Michel*, p. 376; p. 382, doc. 2; p. 387, doc. 10; p. 390, doc. 14; p. 392, doc. 16 e p. 401, doc. 30.
[30] *Miracula*, IV, pp. 313-315 (per il monte in fiamme); V-VI, pp. 315-323 (per il valore sacrale dei sassi tratti dal Monte). Una visione simile segna l'altro grande santuario micaelico, l'abbazia di San Michele della Chiusa, che il vescovo Amizone di Torino vede circondata di fiamme: Sergi, *L'aristocrazia della preghiera*, p. 110.
[31] Per un breve profilo biografico, si veda l'introduzione di Jules Lair a Dudonis Sancti Quintini *De moribus et actis*, pp. 18-19; per l'origine del testo si veda anche Lifshitz, *Dudo's Historical*

nel tempo e nello spazio: prende le mosse dalla ferinità dei popoli scandinavi, e in particolare da Hastingo, eroe leggendario, autore delle più ardite imprese normanne del IX secolo, dalle scorrerie nella Francia del nord fino al violento saccheggio di Luni, scambiata per Roma[32]. E da questo eroe, violento e pagano, il racconto passa a Rollone, il capo sotto cui i Normanni compiono lo stanziamento nella regione attorno a Rouen[33]. Come abbiamo già visto nelle cronache di Mont Saint-Michel, la transizione non è solo politica e territoriale, ma è un passaggio complesso, a molte facce: dal paganesimo al Cristianesimo, dalle scorrerie alla stabilità, dalla totale autonomia al legame con il re dei Franchi. È una conversione nel senso più pieno del termine, e su questo si fonda il nuovo potere ducale.

Da qui la vicenda dei duchi si struttura attorno a un ideale di autonomia e di alleanza paritaria con i re dei Franchi occidentali, ed è questo il punto ideologicamente più chiaro di Dudone: il duca di Normandia è egemone sui signori del Nord, ed è posto su un piano di parità, di alleanza, di *amicitia* con il re. Questa immagine del potere ducale emerge con grande chiarezza se consideriamo il lessico usato da Dudone, e in particolare un gruppo di termini che ricorrono in modo insistito lungo tutto il testo. Troviamo infatti continui riferimenti alla *fides*, in qualche caso intesa come fede religiosa, ma per lo più come fedeltà, rispetto dei patti; e la principale accusa ai nemici dei duchi (o al barbaro Hastingo) è di essere *perfidus*, ovvero di non conservare la *fides*, di non essere fedele agli impegni[34]. Ma questo impegno personale è riferito da Dudone a due legami profondamente diversi: da un lato la *fidelitas*, l'impegno di un inferiore a essere fedele al proprio signore; e dall'altro il *foedus*, il patto che si stipula tra pari. In sostanza: si giura fedeltà ai propri signori e si stipulano patti con i propri pari, ma in entrambi i casi il principale dovere è quello di mantenere la *fides*, rispettare gli impegni.

La *fides* è il collante fondamentale della società politica, ma dal nostro punto di vista è della massima importanza la distinzione tra patti e fedeltà, e soprattutto il fatto che i duchi non giurino fedeltà a nessuno. Questo è detto esplicitamente da Rollone quando per la prima volta è avvicinato dagli ambasciatori del re di Francia, che gli chiedono se i Normanni vogliano sottomettersi al re, impegnarsi al suo servizio e ottenerne grandi benefici: «Nunquam cuilibet subiugabimus, nec cuiuspiam servituti unquam adhaerebimus, neque beneficia a quoquam excipiemus». E più in generale, ogni volta che Dudone celebra i legami dei duchi con i re (di Francia, d'Inghilterra e di Germania), il linguaggio è sempre quello dell'*amicitia* e del *foedus*, termini per definizione paritari[35].

Narrative; per la sua struttura Carozzi, *Des Daces aux Normands*; per il suo coinvolgimento nel processo di elaborazione dell'identità normanna Webber, *The Evolution of Norman Identity*, pp. 13-39.

[32] Dudonis Sancti Quintini *De moribus et actis*, I, pp. 129-138 (I, 5-7, pp. 132-135 per Luni).

[33] *Ibidem*, II, 29, p. 169.

[34] *Ibidem*, I, 6, p. 133; II, 4, p. 143; III, 62, p. 207.

[35] *Ibidem*, II, 13, p. 155 (per la risposta di Rollone: «Non ci sottometteremo mai a nessuno, non ci faremo porre in servitù da nessuno, né prenderemo benefici da nessuno»); II, 7, p. 147 e III, 50-51, pp. 194-195 (per altri patti).

È invece pienamente ed esplicitamente vassallatico il legame che unisce i nobili normanni al duca. La terminologia della fedeltà è ricorrente nei passi che descrivono questo rapporto, ma è particolarmente esplicito il brano che descrive la successione dal duca Guglielmo al figlio Riccardo I: il duca, per assicurare al figlio la successione, lo fece riconoscere dai nobili, ordinando che divenissero «sui fideles»; al che essi «sacramento verae fidei manibus voluntarie datis, commendaverunt se illi», cerimoniale che poi ripeterono alla morte di Guglielmo[36].

Fedeltà dei nobili verso il duca, patti e amicizia tra quest'ultimo e i re: questo è il quadro dei legami stretti dai duchi normanni nel racconto di Dudone, coerentemente sia con l'azione cerimoniale dei duchi di Normandia in quegli anni, sia con quanto scriverà Guglielmo di Poitiers pochi decenni dopo[37]. In questo quadro dobbiamo leggere il passo in cui Dudone descrive la sottomissione di Rollone a Carlo il Semplice, che – come abbiamo visto – costituisce una transizione dalla barbarie alla civiltà. Rollone pone le sue mani in quelle del re (un gesto tipico dei giuramenti vassallatici), cosa che «nunquam pater eius, et avus, atque proavus cuiquam fecit», e il re gli concede la figlia in moglie e il territorio in piena proprietà. Ma qui nascono i problemi, poiché Rollone non vuole baciare il piede del re: i vescovi insistono, dicendo che «Qui tale donum recipit, osculo debet expetere pedem regis», ma Rollone dichiara che «Nunquam curvabo genua mea alicuius genibus, nec osculabor cuiuspiam pedem». Infine, spinto dalle preghiere dei Franchi, ordina a un suo cavaliere di baciare il piede del re, ma il cavaliere, invece di chinarsi, prende il piede del re e lo porta alla bocca, facendolo cadere all'indietro. Sembra la rappresentazione perfetta di un cerimoniale politico finito malissimo, ma Dudone cerca di evitare questa impressione, affermando che la scena indusse una grande risata degli astanti[38].

Due dati sono evidenti: da un lato c'è una palese ed esplicita tensione attorno alla natura del rapporto tra Carlo e Rollone, con quest'ultimo che evita di compiere gli atti cerimoniali che più palesemente avrebbero sancito la sua sottomissione al re; dall'altro lato, è interessante notare la differenza tra il racconto di Dudone e quello del cronista di Mont Saint-Michel, che senza esitazioni dichiara che Rollone ottenne la terra dal re e gli si affidò promettendo fedeltà[39]. Più ancora della cronaca di Mont Saint-Michel, Dudone è attento a distinguere il legame dei nobili con il duca (la fedeltà) da quello di quest'ultimo con il re (un'alleanza, un patto).

[36] *Ibidem*, IV, 67-68, pp. 221-222; ma si veda anche II, 38, p. 182; III, 40, p. 184; IV, 92, pp. 248-249; IV, 101, p. 263.
[37] Koziol, *Begging Pardon and Favor*, p. 155; per Guglielmo di Poitiers, si veda sopra, note 9 sgg. In contesto analogo, vediamo una distinzione del tutto simile in Ademaro di Chabannes, oltre, nota 52.
[38] Dudonis Sancti Quintini *De moribus et actis*, II, 28-29, pp. 168-169; sulle ambiguità di questo cerimoniale, si veda Carozzi, *Des Daces aux Normands*, pp. 21-22.
[39] *Introductio*, III, 2, p. 207 (per la fedeltà giurata da Rollone al re Carlo); IV.1, p. 209 e V.1, p. 209 (per le successioni ducali, in cui i nobili giurano fedeltà al nuovo duca).

Quella di Dudone è ovviamente una narrazione carica di ideologia e della volontà di celebrare il potere ducale, ma non è un racconto poi così lontano dagli effettivi equilibri nel regno di Francia del X secolo: la capacità regia di controllo era assai tenue in molte aree del regno, e il compromesso raggiunto con i Normanni era costituito dalla sicurezza offerta dal nuovo ducato (barriera efficace contro ulteriori scorrerie dal Nord), in cambio di una larghissima autonomia di fatto, per quanto formalizzata da una sottomissione feudale dei duchi al re.

La stessa resistenza di Rollone, che si rifiuta di compiere tutti gli atti cerimoniali che dovevano sancire la sua fedeltà al re, è una buona espressione di questo equilibrio tra sottomissione formale e autonomia di fatto e di questa esaltazione dei duchi di Normandia come potere pari a quello dei re. Qui cogliamo un carattere importante del testo: Dudone è uno scrittore piuttosto inaffidabile per quanto riguarda la realtà dei fatti, mescola fonti scritte, orali, leggende, ma anche pure e semplici distorsioni degli avvenimenti, a sostegno della dinastia ducale. Ma proprio questo è il punto: la verità dei fatti ha per lui un'importanza relativa, perché la verità superiore, a cui tutto deve essere ricondotto, è la grande missione civilizzatrice dei duchi di Normandia[40].

Questo si vede con chiarezza dall'insieme del testo: dopo la transizione operata da Rollone, il potere dei duchi diventa un fattore di equilibrio e di pace, in un sistema che si regge prima di tutto sulla *fides*, sul rispetto degli impegni verso gli altri attori politici. Un dato illuminante, per comprendere le intenzioni di Dudone, è anche la sua ripresa di moduli testuali dell'agiografia carolingia, applicati alla storia dei duchi: la conversione di Rollone non si limita ad assimilare i Normanni al quadro politico francese, ma attribuisce ai duchi una vera e propria missione religiosa; se il modello letterario è costituito dall'agiografia, il modello politico è rappresentato dai re carolingi, protettori supremi delle chiese del regno[41]. Questa è la grande verità che Dudone vuole narrarci, rispetto a cui la verità dei singoli fatti ha un'importanza del tutto relativa.

Dudone si muove lungo una logica interna al sistema di potere ducale (al cui servizio opera) e con una fondamentale adesione ai valori dell'aristocrazia militare. Lo vediamo anche dall'attenzione che dedica ai cerimoniali politici, di cui Dudone si dimostra osservatore attento: non solo la sottomissione di Rollone a Carlo (passo in cui proprio le forme del cerimoniale sono al centro dell'attenzione), ma anche i trattati di pace, gli accordi matrimoniali, le cacce aristocratiche nella foresta[42]. Questa adesione ai valori dell'aristocrazia militare si coglie anche nel passo in cui Dudone narra del tentativo di una moltitudine di contadini di agire in armi contro Rollone: un tentativo fallimentare, poiché i «rustici», impugnate le «desueta arma», sono massacrati con irriso-

[40] Searle, *Fact and Pattern*, pp. 119-120.
[41] Shopkow, *The Carolingian World*, in particolare pp. 27-30.
[42] Dudonis Sancti Quintini *De moribus et actis*, III, 47, pp. 192-193; IV, 124, p. 287.

ria facilità dai cavalieri normanni[43]. I contadini sono sconfitti prima di tutto perché hanno voluto assumere una funzione che a loro non spetta, hanno violato un ordine sociale che affida solo all'aristocrazia il compito di combattere.

Dudone non è portavoce di una cultura politica nettamente distinta da quella dell'aristocrazia militare: aderisce in pieno a questi modelli, all'interno dei quali ognuno deve rispettare il ruolo sociale che gli è proprio, e in cui la fedeltà e i patti sono i fondamenti dell'ordine politico. Il potente giusto è colui che rispetta gli accordi, la condanna più netta è per chi è *perfidus*, ma le fedeltà laiche nel loro complesso sono affidabili, sono strumenti di una possibile pace.

3.2. *Ademaro di Chabannes*

Allontaniamoci ora dalla Normandia, per ritrovare però un testo per molti aspetti simile a quello di Dudone: il *Chronicon* di Ademaro di Chabannes, che narra le vicende dei duchi di Aquitania, nel sud-ovest della Francia. Vissuto tra il 989 e il 1034, monaco a Saint-Cybard di Angoulême e a Saint-Martial di Limoges, Ademaro fu un attivissimo scriba, per poi impegnarsi in prima persona per ottenere che san Marziale fosse riconosciuto come apostolo; il fallimento di questa sua battaglia lo portò probabilmente a forme di vera e propria nevrosi, e sicuramente alla produzione di una serie di falsi tendenti a dimostrare la sua tesi. Ma al contempo Ademaro compose la principale fonte narrativa per l'Aquitania del secolo XI, il *Chronicon*, di cui tra 1024 e 1029 produsse ben tre versioni, via via più ampie, più personali e più attente al potere del duca Guglielmo d'Aquitania e alle vicende di Limoges. L'ampliamento del *Chronicon* nasce in larga misura da un'accresciuta attenzione per la contemporaneità: se infatti il testo copre un lungo periodo di tempo, dall'origine dei Franchi fino al secolo XI, il passaggio dalla prima alla seconda redazione si tradusse in un enorme ampliamento delle parti relative agli anni più vicini, fino a rendere la seconda stesura ben 12 volte più ampia della prima[44].

Nel succedersi delle varie redazioni crebbe quindi l'interesse di Ademaro per i periodi più vicini a lui e crebbe il suo uso di fonti locali. Le due cose sono strettamente connesse e hanno per noi un particolare rilievo: Ademaro non si limitò infatti a raccogliere e riprodurre notizie e tradizioni locali, ma istituì con la società circostante un rapporto più intenso, cercò l'approvazione di chi lo circondava e costruì «a narrative for his community»[45]. Anche per questo

[43] *Ibidem*, II, 22, pp. 161-162 («Rustici vero, videntes Francos robustissimos bellatores et Burgundiones asperimmos pugnatores penitus adnihilatos, congregantes incomprehensibilem numero multitudinem, desueta arma nequicquam gerentem, conantur invadere Rollonem (...). Illico Rollo irruit super villanos, crudelique nece illos usque ad internecionem prostravit»).
[44] Ademari Cabannensis *Chronicon*; testo di riferimento è Landes, *Relics, Apocalypse and the Deceits of History*, in particolare pp. 133, 173-175 e 214-227 (per le diverse redazioni).
[45] Landes, *Relics, Apocalypse and the Deceits of History*, p. 135.

il suo racconto è per noi prezioso, dato che non risponde agli interessi di una singola comunità monastica, ma è un testo in cui si condensano le memorie e l'immaginario socio-politico di un'intera regione. Ademaro – diversamente da Dudone – non scrive su richiesta del duca, ma il suo orizzonte politico-ideologico è in larga misura affine, è una regione raccolta attorno al potere di un principe.

La prima parte è essenzialmente una storia di re, e la narrazione è costruita prima di tutto ricopiando ampie parti di fonti precedenti, con limitati e puntuali interventi di Ademaro, spesso destinati a integrare l'informazione con vicende relative all'Aquitania. Nel racconto la centralità dei re si costruisce prima di tutto sulle loro relazioni con i nobili: così i re appaiono costantemente circondati da gruppi di fedeli al cui consiglio si affidano per le principali decisioni, e ai quali redistribuiscono ricchezze. Questo sistema di fedeltà – che sembra assumere particolare peso a partire dall'età di Carlo Martello – è integrato da una rete di patti stipulati dai re con potenti di pari livello[46]. Di nuovo patti e fedeltà fondano il potere regio, e di nuovo la massima colpa politica si riassume nell'accusa di non rispettare i giuramenti e la *fides*, di essere *periurus*, l'equivalente del termine *perfidus* che abbiamo visto ricorrere nel testo di Dudone.

Questa fedeltà assume forme esplicitamente vassallatiche nella vicenda del duca Tassilone di Baviera che, non rispettando i propri giuramenti di fedeltà, si ribellò più volte contro Pipino il Breve e Carlo Magno. La vicenda è complessa e controversa, ma dal punto di vista della cultura politica espressa da Ademaro sembra interessante soprattutto l'accordo tra Tassilone e Carlo del 787, che Ademaro narra accogliendo il linguaggio delle fonti a cui si ispira e creando nel modo più chiaro una distinzione analoga a quanto abbiamo visto in Guglielmo di Poitiers e in Dudone di Saint-Quentin: Tassilone cerca la «pacem», un accordo fondamentalmente paritario, ma ottiene un «vassaticum», la riaffermazione della sua inferiorità[47].

A partire dai capitoli dedicati agli anni centrali del IX secolo, il testo di Ademaro muta profondamente: per i contenuti, perché si sposta su un orizzonte regionale e si concentra sulle vicende dell'Aquitania e dei suoi duchi; e per la scrittura, perché smette di ricalcare alcune grandi narrazioni storiche sul regno dei Franchi, basandosi invece su fonti che ci restano ignote (probabilmente anche su molte tradizioni orali), e apparentemente lo fa con una maggiore libertà di scrittura. L'insieme di questi mutamenti si riflette in modo interessante sui contenuti del testo e sugli ideali politici espressi da Ademaro.

[46] Ad esempio Ademari Cabannensis *Chronicon*, I, 11-12, pp. 27-29; 46, p. 60; 52, p. 63; 54, p. 66; II, 3, p. 82; 7, p. 88; 15, p. 96; 21, p. 105; III, 1, p. 113; per Carlo Martello: I, 53, p. 64.

[47] *Ibidem*, I, 56, p. 68; 58, pp. 70-72; II, 5, pp. 85-86; 8-9, pp. 90-92 (per la pace del 787: «missi Tassilonis ducis (...) petieruntque Apostolicum ut pacem faceret inter domnum regem Karolum et Tassilonem ducem Baioariarum (...). Tassilo (...) tradidit se ipsum domno regi Karolo manibus in manibus in vassaticum, et reddidit ei ducatum sibi commissum a domno Pipino rege»); si vedano Airlie, *Narratives of Triumph,* in particolare pp. 95-96 e 107-108, e Albertoni, Provero, *Storiografia europea e feudalesimo italiano*, pp. 245-254.

Via via che la narrazione si avvicina alla contemporaneità, Ademaro ci presenta un mondo pienamente signorile, fatto di castelli, di lotta per il loro controllo e la loro distruzione, in una dinamica regolata da un capillare sistema di patti e fedeltà: se prima erano i re a costruire reti di relazioni politiche, ora tutti gli attori politici agiscono su questo piano. Così, nell'aristocrazia aquitana, le reti di fedeltà fanno capo al duca e a molti altri potenti, con una nuova ricchezza di funzioni. Ad esempio, dopo la morte del conte Guglielmo d'Angoulême, i figli Ilduino e Gioffredo entrano in lite per il castello di Blaye, un conflitto fatto di distruzioni e rapidissime ricostruzioni di castelli, risolto in forme che integrano le idee di parità e di sottomissione. Se infatti i due fratelli stipulano una «pacem» e «facti sunt amici», Ilduino «in beneficio (...) concessit» al fratello tre quarti del castello, conservando la parte rimanente, e Gioffredo «filium suum commendavit in manibus fratri suo Alduino comiti» per altri due castelli[48]. I rapporti vassallatici non si limitano quindi al livello dei re e dei prìncipi, ma si diffondono all'interno della società politica aquitana e le clientele vassallatiche diventano la struttura portante del potere di personaggi come il conte di Angoulême, i visconti di Marciliac, fino all'abate di Le Dorat[49].

Il re stesso è prima di tutto il signore feudale dei prìncipi. Così l'atto di deposizione di Carlo il Semplice da parte dei nobili del regno, nel 922, viene descritto da Ademaro con un rito che rappresenta una vera e propria inversione del cerimoniale di investitura vassallatica: infatti i nobili gettano contro il re le «festucas» – i bastoni usati spesso per compiere le investiture vassallatiche – in modo tale che non sia più il loro «senior»[50]. La componente specificamente feudale della ribellione non trova riscontro nelle fonti contemporanee agli eventi, ed è da ritenere un'interpretazione di Ademaro[51], ma proprio per questo è per noi tanto più interessante: nella cultura politica del cronista, il legame tra il re e l'aristocrazia è prima di tutto vassallatico, ed è quindi questo il piano su cui i nobili devono muoversi per ribellarsi. I nobili ripudiano il re come *senior* e questo fa di lui un re deposto, poiché il fondamento del potere regio risiede nella convergenza feudale dei nobili attorno al re.

In tutto ciò, Guglielmo d'Aquitania si pone in una posizione chiave. Nel suo elogio del duca, Ademaro pone al centro l'idea di una sua equiparazione a un re: non solo scrive che Guglielmo «potius rex quam esse dux putatur», ma di nuovo troviamo il linguaggio paritario dell'amicizia e dello scambio di doni per definire i suoi rapporti con il re di Francia, ma anche con l'imperatore e con i re di Spagna, di Navarra, di Danimarca e d'Inghilterra; anche i papi lo

[48] Ademari Cabannensis *Chronicon*, III, 67, p. 188.
[49] *Ibidem*, III, 45, pp. 164-165; 60, p. 181.
[50] *Ibidem*, III, 22, p. 142 («Nam congregati in campo more solito ad tractandum de publica regni utilitate, unanimi consilio, pro eo quod ignave mentis erat idem rex, festucas manibus proicientes reiecerunt eum, ne esset eis ultra senior, et solum eum in medio campo reliquerunt»).
[51] Bloch, *Les formes de la rupture*, pp. 194-195 e 198; Le Goff, *I riti, il tempo, il riso*, pp. 39-42 e 58.

accoglievano a Roma «ac si esset eorum augustus» e il Senato romano lo acclamava «patrem». Gli stessi legami vassallatici servono a qualificare il ruolo politico del duca: sempre nello stesso brano Ademaro sottolinea, tra le sue doti principali, come il duca fosse «in dando liberalissimus» e ricorda che era suo vassallo il conte Foulques d'Anjou, a cui aveva concesso una serie di benefici importanti[52]. Il dato è di per sé di rilievo, poiché evidenzia la superiorità di Guglielmo rispetto a un principe di alto livello come Foulques, ma sembra anche interessante il fatto che questo legame sia ricordato subito dopo il brano in cui Ademaro aveva sottolineato i rapporti di amicizia con i sovrani europei e l'onore con cui Guglielmo era accolto a Roma. In altri termini, la prestigiosa clientela vassallatica di Guglielmo non costituisce un discorso diverso, ma è la prosecuzione coerente della sua equiparazione ai re: Guglielmo era come un re perché era amico dei re, era onorato dal Papa ed era il signore feudale dei grandi prìncipi di Francia. Ancora una volta troviamo quindi la descrizione di un potente pari ai re e superiore ai prìncipi, superiorità sancita per via feudale; e ancora una volta i legami vassallatici sono visti come il fondamento dell'ordine politico.

4. *Le abbazie e i loro nemici*

4.1. *San Pietro di Novalesa*

La cronaca di Ademaro è un racconto personale, è la storia di una comunità regionale, è la celebrazione di un potere principesco: è molte cose allo stesso tempo ma, per quanto scritta da un monaco, non è la cronaca di un'abbazia. Per trovare testi di questo genere dobbiamo guardare altrove, ad esempio alle abbazie di Novalesa e di San Gallo.

La *Cronaca di Novalesa* è essenzialmente la storia di una fuga e di un ritorno[53]. L'abbazia fu fondata all'inizio del secolo VIII in una valle laterale della Valle di Susa da Abbone, grande aristocratico franco, per poi divenire un monastero regio sotto la protezione dei Carolingi. Questa fase si interruppe con una rottura radicale: il timore delle incursioni saracene all'inizio del X secolo indusse i monaci ad abbandonare Novalesa, rifugiandosi prima a Torino, poi a Breme, non lontano da Pavia. Dalla fine del secolo ebbe inizio la fase che qui ci

[52] Ademari Cabannensis *Chronicon*, III, 41, pp. 161-163 («Dux vero Aquitanorum, comes Pictavinus, iam dictus Willelmus, gloriosissimus extitit et potentissimus, cunctis amabilis, consilio magnus, prudentia conspicuus, in dando liberalissimus, defensor pauperum, pater monachorum, aedificator et amator ecclesiarum et precipue sanctae ecclesiae Romanae (...) Potius rex quam esse dux putabatur, honestate et claritudine qua affluebat honoris (...). Romani antistites eum venientem Romam sic reverenter excipiebant ac si esset eorum augustus, omnisque Romanus senatus patrem eum adclamabat»).
[53] *Cronaca di Novalesa*; per la vicenda dell'abbazia e le diverse fasi costruttive, vedi Sergi, *L'aristocrazia della preghiera*, pp. 55-72; Geary, *Aristocracy in Provence*; Cantino Wataghin, *L'abbazia dei Santi Pietro e Andrea di Novalesa*.

interessa, con l'invio di un gruppo di monaci incaricati di far rinascere Novalesa come priorato dipendente dall'abbazia di Breme, attraverso un processo di ricostruzione degli edifici e del patrimonio che si estese lungo il secolo XI.

I monaci tornarono a Novalesa in un contesto assai mutato. In età carolingia l'abbazia dominava la valle di Susa da molti punti di vista: come prestigioso centro religioso e luogo di massima sacralità della valle; come monastero regio strettamente legato alla dinastia carolingia; come ricchissimo proprietario fondiario in grado di condizionare la vita della società contadina. Nel secolo XI i monaci si trovarono a muoversi tra nuovi enti religiosi nati durante la loro assenza, senza un forte potere regio a cui appoggiarsi e nel quadro dell'egemonia dei marchesi Arduinici di Torino. Gli Arduinici non solo erano una dinastia nuova, che aveva sostituito in quest'area gli Anscarici, grandi protettori di Novalesa; ma erano una dinastia che agiva in modo nuovo, con un'intraprendenza militare che aveva garantito la liberazione della regione dalla minaccia saracena, ma che implicava anche un insieme di comportamenti che per Novalesa risultavano difficili da leggere e da prevedere[54].

Un ente monastico antico, prestigioso e legato al regno si trovò quindi a rinascere in un contesto in cui i marchesi, formalmente rappresentanti del regno, non erano tanto dei protettori dei monaci, ma piuttosto dei concorrenti, anche perché concentravano gran parte del proprio patrimonio in Valle di Susa. Novalesa dovette quindi attuare un «adeguamento alle condizioni ambientali»[55], che si espresse nell'elaborazione di nuovi strumenti di intervento sul territorio, ad esempio tramite la costruzione di clientele vassallatiche. Ma soprattutto i monaci valorizzarono le proprie peculiarità, muovendosi su piani di azione che non erano pienamente accessibili ai poteri concorrenti: si richiamarono all'antichità dell'ente, al suo profondo legame con il regno fin dalla prima età carolingia; ma soprattutto diedero vita a un'articolata politica del documento scritto, fondata su un riordinamento dell'archivio, sul reintegro di testi danneggiati, sulla produzione di copie e di raffinate falsificazioni[56].

In questo quadro dobbiamo situare la costruzione testuale più ricca e articolata, la *Cronaca di Novalesa*, che non può essere considerata un testo a sé, ma l'elemento di punta di questa politica del documento scritto[57]. La *Cronaca* è per noi una guida preziosa perché delinea una trama complessiva che riunisce le diverse linee di azione politica e documentaria di Novalesa: è la più articolata testimonianza della politica monastica e al tempo stesso è un elemento importante di questa politica; in altri termini, è qui molto evidente come il testo abbia lo scopo non solo di fare memoria, ma di incidere sulla realtà.

54 Per gli Arduinici e la natura del loro potere: Sergi, *I confini del potere*, pp. 39-141.
55 Tabacco, *Spiritualità e cultura*, p. 30.
56 Fissore, *I monasteri subalpini*, pp. 87-105.
57 E questo si riflette direttamente nei numerosi richiami che il cronista fa ai documenti conservati nell'archivio monastico; fra i molti esempi possibili: *Cronaca di Novalesa*, III, 14, p. 158; III, 17-18, pp. 162-166; III, 24, p. 174; IV, 5, pp. 198-212.

Il cronista fu uno dei primi monaci inviati da Breme per rifondare Novalesa[58], e la rinascita del monastero è parte della sua vita ed elemento fondante del suo testo. Per contribuire alla rinascita, celebra l'antica grandezza dell'abbazia: la sua leggendaria origine apostolica, la sua ben più documentata fondazione nel regno merovingio e il suo legame con Carlo Magno. La rottura drammatica è costituita dalla fuga di fronte alla minaccia saracena: i pochi monaci rimasti sono descritti come vittime inermi di una violenza contro cui appaiono del tutto incapaci a difendersi, ma dalle parole del cronista emerge anche un tono di rimprovero nei confronti dell'abate Domniverto, che ha preferito la fuga al martirio e ha provocato una profonda rottura nella storia dell'abbazia[59].

Durante la lunga assenza dei monaci il quadro politico della valle di Susa era profondamente cambiato, e con questo mutamento la *Cronaca* deve fare i conti: da qui nascono le pagine che il cronista dedica ai marchesi Arduinici, i nuovi potenti del territorio piemontese. Sono pagine notevoli per il loro livore: i marchesi sono equiparati a leoni e a lupi, sono segnati dalla loro bestialità e guidati dalla superbia e dall'avidità[60]. Ma è soprattutto emblematico il racconto del primo arrivo della famiglia in Italia: «itaque, dum reteximus acta vel gesta regum, dignum est ut de vassis loquamur. Arduini infelicem prolem satagimus dicere. Antiquorum igitur sermo narrat, quia fuerunt duo fratres Rogerius et Arduinus et unus eorum cliens nomine Alineus. Hii ergo, prodigi et exuti omnibus rebus, ad Italiam veniunt de sterilibus montibus, subeunt colla nobilibus, divites in proximo existunt», e via così, fino alla piena conquista del potere[61]. È un affollarsi di elementi negativi: gli Arduinici sono vassalli, contrapposti ai re, costituiscono una stirpe infelice, scendono da monti sterili, sono privi di qualunque ricchezza ma, sottomettendosi ai nobili in breve diventano ricchi (e la distinzione tra nobili e ricchi non è certo casuale, in una cultura politica in cui la ricchezza recente era l'opposto di un'antica nobiltà).

Il cronista vede nei marchesi e nei nuovi monasteri[62] delle presenze illegittime, degli invasori di un territorio un tempo felicemente sottoposto a Novalesa. Ma questo non comporta una sistematica ostilità nei confronti dell'aristocrazia militare. Troviamo anzi, in una lunghissima digressione, il racconto del mito di Valtario, guerriero germanico che si muove tra i Franchi, la corte di Attila e l'abbazia di Novalesa, dove sceglie infine di monacarsi; più in breve, le memorie della corte di Pavia (a cui Breme era vicina) si rifletto-

[58] *Ibidem*, V, 25, p. 286.
[59] *Ibidem*, I, 1-6, pp. 5-16; I, fr. 4, pp. 20-24; I, fr. 5, pp. 28-37; II, 4, pp. 66-68; III, 7-8, pp. 144-146; III, 11-13, pp. 150-152; III, 25-26, pp. 174-176; IV, fr. 19-25, pp. 230-242; V, 2, p. 254.
[60] *Ibidem*, V, 19, p. 280; V, 21, p. 282; V, 32, p. 294; App. 3, p. 320.
[61] *Ibidem*, V, 8, pp. 260-262 («e dopo che abbiamo passato in rassegna le imprese e le azioni dei re, è bene che parliamo anche dei vassalli. Ci occuperemo della infelice stirpe di Arduino. Tramanda infatti il racconto degli antichi che vi furono due fratelli, Ruggero e Arduino, e un loro cliente di nome Alineo. Costoro, prodighi e privi di tutto, scendono in Italia da sterili monti, sottomettono il loro capo ai nobili, in breve diventano ricchi»).
[62] Provero, *Monaci e signori*, pp. 173-178.

no nelle imprese di Algiso/Adelchi, figlio dell'ultimo re longobardo Desiderio, talmente coraggioso e sfrontato da intrufolarsi al banchetto di Carlo Magno[63]. In entrambi i casi, appare evidente non solo il gusto narrativo del cronista, ma anche la passione e il fascino con cui segue le imprese di questi guerrieri: Valtario, di cui si narrano le imprese in regioni lontane, ma che poi è ancora attivo e pugnace quando diviene monaco di Novalesa, con una combattività che viene rimproverata dall'abate, ma descritta con un certo compiacimento dal cronista; e Algiso, che attira la sua attenzione non solo per il coraggio e la sfrontatezza, ma anche per la forza fisica e la voracità.

La chiara e coerente ostilità verso gli Arduinici si inserisce quindi in una altrettanto chiara "fascinazione" che il cronista prova per l'aristocrazia militare, di cui faceva parte la sua stessa famiglia[64]. E se la specifica questione delle fedeltà e del vassallaggio emerge in modo molto sporadico, ben più articolata è la rappresentazione dei poteri signorili, in un quadro non sempre negativo. Certo, è quasi la caricatura di un signore di castello quel «latro» che «cum suis latronibus» controlla una torre in un passaggio obbligato della strada sulle Alpi, rapinando e uccidendo tutti i passanti, fino a suscitare l'ira di Carlo Magno, che uccide il predone e distrugge la torre; e sono dei signori ingiusti e violenti i due fratelli di Breme molto ricchi (certo, non "nobili"), che impongono ai propri uomini un «dirum servicium» e varie violenze, fino ad accecare, amputare e imprigionare chi aveva cercato la protezione regia[65].

Ma nel racconto trovano spazio anche signori giusti e legittimi[66] e soprattutto il potere signorile più giusto e legittimo di tutti, quello della stessa abbazia di Novalesa. Il passo forse più chiaro in questo senso è la descrizione di un miracolo dell'abate Eldrado in aiuto dei monaci che, insediati in alcune celle nella valle di Bardonecchia, si rivolsero a lui perché il luogo, per quanto ameno, era infestato da serpenti. L'abate si recò quindi sul posto e «virga sua pastorali, quodam quasi circulo vallem totam circumscripsit», costringendo i serpenti a raccogliersi in un solo luogo, da cui non avrebbero potuto uscire e comunque non avrebbero dovuto più far del male. Da allora i serpenti non uscirono più, se non d'estate, quando entravano nelle case senza molestare nessuno, pur strisciando nei letti e nelle culle degli infanti[67]. La richiesta giunge dai monaci, ma il beneficio dell'intervento miracoloso di Eldrado si estende a tutta la popolazione della valle. Ci troviamo quindi di fronte alla

63 *Cronaca di Novalesa*, II, 7-12, pp. 72-110; III, 21-22, pp. 168-172.

64 *Ibidem*, V, 9, pp. 264-266; si veda Mazel, *Féodalités*, p. 122, per il fascino che spesso i monaci provano per le forme di vita dell'aristocrazia militare.

65 *Cronaca di Novalesa*, III, 7, p. 144 («latro cum suis latronibus (...) non permittebat aliquem inlesum transire, aut depredabantur, aut vapulabantur, aut interficiebantur»); V, 15-16, p. 276 («duo magni fuerunt fratres in Bremito oppido, divites et nimium locupletati. Hii ergo dirum servicium assueti ponere cervicibus horum hominum, in lateribus et in quibuscumque honeribus»).

66 *Ibidem*, III, 54, pp. 154-156; V, 23, p. 284.

67 *Ibidem*, IV, 1, pp. 190-192 (lo stesso miracolo è riferito anche, in un altro passo, alla valle di Monêtier-les-Bains: *ibidem*, I, fr. 9.2, pp. 42-44).

chiara immagine di un signore benefico e protettore, che grazie al suo potere miracoloso garantisce ai suoi contadini una vita sicura, delimitando (il circolo tracciato con la verga) uno spazio protetto a pacificato; e proprio il suo potere sacro rende Eldrado un signore diverso e migliore di qualunque suo concorrente.

La *Cronaca* ci presenta quindi un'abbazia inerme di fronte alle minacce militari, forte del suo prestigio e della protezione regia, ma anche pienamente partecipe del sistema di potere aristocratico. È parte di quel potere, ma rifiuta alcuni suoi elementi, tanto che viene presentato come un corpo estraneo l'abate Odilone che, «iuvenis, tunc rudis, a claustralibus exiens disciplinis», agisce in tutto e per tutto come un signore laico, raccogliendo una «turbam militare» e concedendo in beneficio ai suoi vassalli le terre del monastero[68]. Questi non sono comportamenti adatti a un abate: come l'eroico Valtario avrebbe dovuto smettere di combattere una volta diventato monaco, così l'abate doveva esercitare il suo potere tramite la sua santità, come aveva fatto Eldrado, e non con strumenti propri del mondo laico, come i cavalieri e i vassalli. È invece proprio un modello di abate combattente quello che propone, in anni non lontani, la cronaca dell'abbazia di San Gallo.

4.2. *San Gallo*

San Gallo, poco a sud del lago di Costanza, fu un'abbazia straordinaria per la sua vicenda, la sua cultura, la sua biblioteca e la sua cronaca, i *Casus Sancti Galli*[69]. L'abbazia nacque all'inizio dell'VIII secolo, per iniziativa del prete Otmaro, sul luogo in cui si era ritirato a vita eremitica il monaco irlandese Gallo, compagno di san Colombano. Un centro monastico locale, che nel corso dei due secoli successivi crebbe lentamente, fino a divenire un'abbazia regia, protetta e controllata prima dai Carolingi, poi dagli imperatori teutonici; questa sua crescita patrimoniale, culturale e politica, ne fece l'obiettivo delle ambizioni delle grandi chiese della regione, ovvero il vescovo di Costanza da un lato, l'abate di Reichenau dall'altro.

I *Casus* sono un'opera a più voci, perché più volte, dal IX al XIII secolo, i monaci ripresero e aggiornarono la narrazione. Un testo ampio, stratificato e complesso, in cui si delineano molte linee narrative diverse: storie di maestri e allievi, lotte interne alla comunità, aristocratici avidi che minacciano le ricchezze del monastero, abati attivi nella politica regia… Si possono però individuare con chiarezza due tensioni dominanti: la difesa dell'autonomia di San Gallo dalle minacce di Costanza e Reichenau, e l'insistita affermazione del suo diretto legame con l'Impero.

[68] *Ibidem*, App. 5, p. 328.
[69] *Cronache di San Gallo*; quadri complessivi della vicenda e dell'attività culturale dell'abbazia in Vogler, *Schizzo della storia*; Schaab, *Mönch in Sankt Gallen*; Grotans, «Sih dir selbo lector»; Duft, *Die Abtei St. Gallen*

La nascita, la prima crescita, il nesso con gli imperatori carolingi: questa è la storia narrata dal primo cronista, Ratperto, che trovò lo spunto per scrivere i *Casus* nella visita dell'imperatore Carlo il Calvo, nell'883, un momento di grande solennità, che andò a sancire nel modo più evidente l'appartenenza di San Gallo al sistema di potere carolingio. La visita dell'imperatore è il punto culminante e la conclusione del racconto di Ratperto: qui è compiuto il percorso di un monastero nato umile, cresciuto nell'isolamento e – grazie alla sua santità – divenuto parte della rete di chiese imperiali, come la visita di Carlo va a sancire nel modo più solenne[70].

Ma la storia narrata da Ratperto è anche la difesa dell'autonomia abbaziale dalle minacce esterne, e in particolare dai ripetuti tentativi dei vescovi di Costanza di violare l'immunità di San Gallo. Il tema della minaccia diventa però centrale soprattutto con il secondo narratore, Ekkeardo, che scrive attorno al 1050 e narra le vicende del X secolo. Questo è il testo chiave per noi, non solo per le sue indubbie qualità letterarie, ma per due motivi ben precisi: la cronologia prima di tutto, dato che Ekkeardo scrive un paio di decenni prima della produzione del ricamo; e i temi dominanti del suo racconto, in cui accanto alla perfezione spirituale, allo splendore culturale e al nesso con l'Impero, diventano centrali le minacce subite dall'abbazia. È ancora l'azione dei vescovi di Costanza e degli abati di Reichenau a mettere in discussione l'autonomia di San Gallo, ma ad essa si aggiungono le incursioni degli Ungari e – sporadicamente – dei Saraceni.

E di nuovo, com'era avvenuto per Ratperto, la narrazione di Ekkeardo si chiude con una solenne visita imperiale: è Ottone I, il vincitore degli Ungari, che nel 972 si ferma a San Gallo a sancire solennemente la liberazione dell'abbazia dalla minaccia delle incursioni, la sua riaffermata autonomia e la protezione imperiale, arma fondamentale di fronte alle aspirazioni egemoniche dei vescovi di Costanza[71]. Le visite imperiali (quella di Carlo il Calvo e quella di Ottone, ma anche, in precedenza, quella di Corrado I) sono momenti in cui l'abbazia dà fondo alle sue ricchezze per ospitare la corte regia, e in cui la clausura monastica si apre al mondo esterno, con una commistione di stili di vita che i cronisti vedono come un pericolo per la purezza dei confratelli. Basta guardare al racconto del pranzo in occasione della visita di Corrado I: «nemo ait hoc aut illud esse insolitum, quamvis ante nunquam sit visum vel auditum. Nunquam ea domo saporatum monachum odore ferine hauriunt et carnium. Saltant satirici, psallunt symphoniaci. Nunquam tale per se tripudium Galli habuit refectorium. Graviores fratrum rex spectat inter strepitum, ridet quorundam vultos contractos propter rerum talium insolentiam»[72].

[70] *Cronache di San Gallo*, *Ratperto*, 33, p. 46

[71] *Cronache di San Gallo*, *Ekkeardo*, 146-147, pp. 308-310 (e anche nota seguente per la visita di Corrado I).

[72] *Ibidem*, 14-16, pp. 74-80 (p. 80 per la citazione: «nessuno disse che tutto quel che succedeva era inconsueto, sebbene nessuno mai avesse visto o udito nulla di simile. Mai essi respirarono nell'aria del chiostro il profumo odoroso della selvaggina e della carne. I giocolieri danzarono,

Ma le visite regie sono anche i momenti culminanti del percorso politico che garantisce l'autonomia di San Gallo di fronte alla minaccia dei vescovi di Costanza. Così Ekkeardo, scrivendo attorno al 1050, può interrompere la narrazione molti decenni prima, con una linea narrativa che va dalle azioni del vescovo di Costanza e dagli attacchi degli Ungari fino alla visita imperiale, ovvero dalla minaccia alla riaffermazione dell'ordine. Le lotte interne, le ingerenze dei vicini potenti e gli attacchi dei pagani hanno rischiato di piegare San Gallo, che però si è salvata grazie alla perfezione spirituale dei suoi monaci e all'intervento dei re che hanno preso il posto dei Carolingi.

Rispetto a Ratperto, il principale elemento di novità di Ekkeardo è costituito quindi dalle incursioni degli Ungari e dei Saraceni. Parallelamente a quanto abbiamo visto a Novalesa, a partire più o meno dal 920, l'abbazia diventa terreno di guerra, ed è assediata, attaccata, saccheggiata; ma in questo caso la reazione dei monaci è profondamente diversa. Quando infatti si avvicina la minaccia ungara, l'abate Engilberto, poiché i suoi *milites* si preoccupano di se stessi, «validiores fratrum arma sumere iubet», arma i servi ed egli stesso indossa la corazza, «velut Domini gigans», e si rivolge ai suoi monaci: «Contra diabolum – ait – fratres mei, quam hactenus animis in Deo confisi pugnaverimus, ut nunc manibus ostendere valeamus, ab ipso petamus!». E quindi si fabbricano frecce, corazze, fionde e scudi; si individua poi un luogo idoneo e lì viene eretto un «castellum (...) fortissimum», in cui si trasferiscono i monaci con le cose necessarie, comprese le croci e il tesoro dell'abbazia, tranne i libri che vengono affidati ai monaci di Reichenau (che poi non li restituiranno tutti). E il castello si rivela imprendibile, tanto che gli Ungari, dopo aver occupato e saccheggiato la stessa abbazia, rinunciano ad attaccare la fortificazione e si dirigono verso Costanza, subendo una pesante sortita da parte dei difensori del castello, su ordine dello stesso abate[73].

Siamo all'opposto di quel che abbiamo visto a Novalesa: invece di monaci inermi, posti di fronte alla scelta tra la fuga e il martirio, abbiamo un abate bellicoso, che quando non può affidarsi ai suoi cavalieri (di cui pure dispone, come ci ricordano anche altri passi dello stesso testo), arma se stesso e i suoi monaci, costruisce una fortificazione, guida le operazioni militari. Ekkeardo non è certo promotore di un modello di monaco violento: anzi, quando descrive la capacità del monaco Tuotilone di difendersi dai briganti, pur mostrando una certa ammirazione, premette che «monachi non fuerit», non sarebbe cosa da monaco[74]. Tuotilone è come Valtario nella *Cronaca di Novalesa*, un monaco che combatte per difendersi, con atti non adeguati al suo ruolo; ma ciò che appare indegno o almeno inopportuno per un singolo

cantarono, suonarono i suonatori. Mai il refettorio di Gallo conobbe un simile tripudio. Il re, in mezzo a quello strepito, adocchia i confratelli più severi e se la ride nel vedere i loro volti contratti dinanzi a quella novità fuori luogo»).

[73] *Ibidem*, 51-55, pp. 146-156 (p. 146 per la citazione); ma anche *ibidem*, 62-63, pp. 166-168; 126, p. 272.

[74] *Ibidem*, 12, p. 72; 135, p. 288 (per i cavalieri dell'abate); 40, p. 126 (per Tuotilone).

monaco, è più che lecito a un abate che combatte per difendere la santità della sua abbazia.

Lo scontro con gli Ungari rappresenta un passaggio chiave, un salto di qualità nel racconto dell'azione politica degli abati di San Gallo. Da qui in avanti, anche la lotta per l'autonomia – contro Reichenau e Costanza – assume connotati nuovi, si arricchisce della capacità di azione armata dei monaci, che si vede bene nei due testi anonimi che, alla fine dell'XI secolo, proseguono l'opera di Ekkeardo. Così il conflitto tra gli abati di San Gallo e di Reichenau diventa lo scontro tra due personalità di nobili guerrieri: «Uterque fuit iuvenis, uterque satis nobilis, uterque litteratus et moribus agilis, sed iste sancti Galli plus magnanimus. Ille tunc temporis ditior militibus, sed iste fidelioribus», e così via[75]. È un mondo di nobili che lottano facendo uso di tutti gli strumenti che sono propri dell'aristocrazia militare: cavalieri, castelli, fedeltà, legami con il regno.

E in fondo, che San Gallo e i suoi abati siano pienamente parte del mondo nobiliare, ce lo mostra anche un passo di Ekkeardo che, poco prima dell'arrivo degli Ungari, ci narra un'altra inaudita minaccia che aveva colpito l'abbazia: «maiores locorum – de quibus scriptum est "Quia servi, si non timent, tument" – scuta et arma polita gestare inceperant, tubas alio quam ceteri villani clanctu inflare didicerant; canes primo ad lepores, postremo etiam non ad lupos sed ad ursos, et ad tuscos, ut quidam ait, minandos aluerant apros»[76]. Ecco il grande timore dell'aristocrazia: la mobilità sociale, i contadini che si fanno nobili, che si armano come i cavalieri e che si azzardano ad andare a caccia con i cani, a inseguire non solo lepri, ma ben più pericolosi animali selvatici. È lo stesso timore di Dudone di Saint-Quentin, che aveva descritto l'inopportuno impegno militare dei «rustici», ed è un passo che si inserisce in un'ampia tradizione di testi che condannano le azioni militari contadine, illecite in sé e per sé, a prescindere dai loro scopi[77].

5. *Le inquietudini di un monaco*

I testi visti fin qui sono assai diversi per contesto e contenuti, ma trovano tutti una chiave di lettura proprio nel legame tra contesto e contenuti: più o meno liberi nella loro scrittura, tutti sono condizionati in modo importan-

[75] *Cronache di San Gallo, Continuatio II*, 22, p. 344 («entrambi erano giovani, entrambi assai nobili, entrambi colti e di abitudini disinvolte, ma Ulrico di San Gallo era più magnanimo; l'altro, a quel tempo, era meglio provvisto di cavalieri, ma il primo ne aveva di più fedeli»); anche *ibidem*, 28, p. 350.
[76] *Cronache di San Gallo, Ekkeardo*, 48, p. 142 («i maggiorenti dei luoghi, dei quali fu scritto "Poiché sono servi, se non hanno paura hanno boria", avevano cominciato a portare scudi ed armi di ottima fattura e imparato a soffiare nelle tube con un suono diverso da quello usato dai villani, avevano allevato in un primo tempo dei cani per cacciare le lepri, e alla fine anche adatti all'assalto, non solo dei lupi, ma degli orsi e dei cinghiali maremmani»).
[77] Provero, *Contadini e potere*, pp. 151-152.

te dalla propria appartenenza a un'abbazia minacciata o dal proprio vivere al fianco di un principe potente. Chiudiamo questo percorso con il testo più anomalo di tutti, prodotto dall'autore più sradicato e più difficile da definire e inquadrare.

Un ideale ben presente nel monachesimo altomedievale era la *stabilitas*, la costante appartenenza di un monaco a un'abbazia, che non implicava né immobilismo, né il divieto di spostarsi, ma certo era un orizzonte mentale di riferimento. Rodolfo il Glabro fu l'opposto della *stabilitas*: giovanissimo, negli ultimi anni del X secolo, divenne monaco a Saint-Germain d'Auxerre, per poi vivere – per scelta o per imposizione del suo abate – a Saint-Léger de Champeaux e a Moutiers-Saint-Jean, due dipendenze di Auxerre. Si legò poi a quello che divenne il suo maestro spirituale, il grande riformatore monastico Guglielmo da Volpiano, e al suo seguito si insediò a San Benigno di Digione. Ma anche da qui si allontanò: per qualche anno non sappiamo con certezza dove abbia vissuto, di certo entrò poi nella potentissima abbazia di Cluny, per concludere poi il suo percorso di nuovo a Saint-Germain d'Auxerre. Tra Digione, Cluny e Auxerre compilò – con un lavoro lungo, più volte abbandonato e ripreso – le sue *Storie*[78].

Storie – il titolo che è stato poi attribuito al suo testo – è senza specificazioni, senza indicazione di un'abbazia, di una regione o di una dinastia di riferimento, perché il testo di Rodolfo non è nessuna di queste cose, non può rientrare in nessuna delle categorie a cui appartengono i testi che abbiamo visto fin qua. Il suo proposito è rimediare alla mancanza di un racconto delle «multiplicia haec que videntur fieri tam in ecclesiis Dei quam in plebibus», per creare «historialiter quippiam posteris scriptum»[79]. Se ogni narrazione storica è un tentativo di intervenire sul presente, l'intervento che Rodolfo si propone non è quindi di natura politica, ma piuttosto morale, di edificazione. Il suo testo non riflette le specifiche e riconoscibili istanze di un'abbazia – così evidenti invece nelle cronache di Novalesa e di San Gallo – e questo rende meno visibile la sua cultura politica. Gran parte della sua vita si svolse in Borgogna e qui raccolse molte delle informazioni che ci ha tramandato; ma la Borgogna di Rodolfo non è come la Normandia di Dudone o l'Aquitania di Ademaro: è uno spazio in cui Rodolfo si muove, ma non è un sistema politico con cui si identifica, che vuole narrare o celebrare. Il suo testo non è la «Storia della Borgogna», ma le «Storie», in larga parte tratte dall'esperienza borgognona dell'autore.

Rodolfo scrive da aristocratico, e ritroviamo qui, in modo ben più ampio, l'idolo polemico che abbiamo già visto in Dudone di Saint-Quentin e nelle *Cronache* di San Gallo: la mobilità sociale, l'ascesa, l'azione politica di gruppi e personaggi non nobili. Certo, Rodolfo elogia re Roberto per il quale, quando

[78] Rodolfo il Glabro, *Cronache dell'anno Mille*, pp. XII-XIV per i fondamentali dati biografici. Per il testo si veda anche Arnaldi, *Rivisitando Rodolfo il Glabro*; Cantarella, *Appunti su Rodolfo il Glabro*.

[79] Rodolfo il Glabro, *Cronache dell'anno Mille*, I, 1, p. 6.

una chiesa era vacante «cura erat (...) maxima ut utilis pastor, licet genere infimus, restitueretur ecclesie potius quam nobilitatis eligeretur persona secularis pompe»[80]. Ma il modello di elogio che Rodolfo propone per le figure più rilevanti pone al centro la nobiltà: così ad esempio il suo maestro, Guglielmo da Volpiano, era «nobilem ducens a parentibus prosapiam, nobilior tamen inlustrem per assecutam scientiam»[81].

Ancor di più, l'immaginario sociale di Rodolfo si coglie considerando i passi relativi a chi nobile non è, come Hastingo, il violento e pagano capo normanno che abbiamo già incontrato nella narrazione di Dudone, che Rodolfo definisce prima di tutto «ex infimo rusticorum genere». Altrettanto chiaro è il racconto delle ribellioni contro Roberto il Pio: gli si opposero «illi maxime, quot aut ex mediocri aut ex infimo genere tam ipse quam uterque Hugo ei scilicet pater atque avus fecerunt maximis honoribus sublimes»; il peggiore fu Oddone di Chartres (su cui torneremo tra poco), ma «ceterique quamplures inferioris potentie, qui exinde extiterunt ei rebelles, unde esse debuerant humiliores»[82]. E d'altra parte, le figure più negative, le guide dei movimenti ereticali che si diffondono in questi decenni, hanno una fisionomia sociale ben riconoscibile: Leutardo, «homo plebeius» che ha successo tra i suoi vicini grazie al fatto che i contadini sono «mente labiles», fino a portare al suo seguito «partem non modicam vulgi»; oppure Vilgardo, un grammatico «ex scientia sue artis inflatus superbia». L'eresia non è solo errore dottrinale, ma è predicazione da parte di chi non ne è degno: un plebeo, un grammatico o delle donne, come avviene a Orléans e a Monforte (ed è un plebeo anche l'uomo che si aggira per le Alpi spacciando delle ossa di animali per reliquie di santi)[83].

La vicenda di Oddone di Chartres ci permette di fare un passo in più, cogliere come l'ascesa sociale e politica crei figure inaffidabili: Oddone «rerum ditissimus licet fide pauper», agì contro il re in modo ancor più ingannevole degli altri ribelli. Abbiamo visto che in questa cultura "ricco" è qualcosa di profondamente diverso da "nobile", e in effetti Oddone – per quanto ricco – «erat (...) natus ex filia Chuonradi regis Austrasiorum, Berta nomine, licet a patris sui proavis obscure duxisset genus lineae». Le pagine su Oddone ci confermano l'ostilità di Rodolfo verso ogni ascesa sociale, verso il potere e la ricchezza recenti, ma pongono anche al centro l'idea di fedeltà, una qualità di cui Oddone appare particolarmente povero. Rodolfo vede la *fides*, la «tuta fides in altero» come «fundamentum et columen totius boni»; e al contempo l'incostanza, la mancanza di fedeltà e di rispetto dei patti sono le critiche più ricorrenti a nobili e re[84].

[80] *Ibidem*, III, 7, p. 124.
[81] *Ibidem*, III, 16, p. 140; anche III, 12, p. 134.
[82] *Ibidem*, I, 19, p. 40 (Hastingo); III, 5, p. 120 (ribelli).
[83] *Ibidem*, II, 22, pp. 104-106 (Leutardo); II, 23, p. 106 (Vilgardo); III, 26, p. 158 (Orléans); IV, 5, p. 202 (Monforte); IV, 6, p. 206 (reliquie).
[84] *Ibidem*, III, 5, pp. 120-122 e III, 37, p. 182 (Oddone di Chartres, p. 182 per la citazione); IV, 25, p. 242 (per la *fides* reciproca); III, 37, p. 184; III, 40, pp. 188-190; IV, 1, p. 194 (le critiche a chi non rispetta patti e fedeltà).

Nella visione di Rodolfo esiste quindi il modello di un mondo pacifico e funzionante, un mondo che fa capo ai re ed è dominato dai nobili, senza interferenze di plebei e nuovi ricchi; un mondo che si basa sulla *fides*, ovvero sulla fedeltà e sul rispetto dei patti. Da tutto ciò però i monaci devono tenersi fuori: svincolato dalle esigenze politiche di una singola abbazia, Rodolfo non ci presenta immagini di monaci potenti che dominano i contadini; non nega questa realtà, semplicemente la ignora. Nega invece in modo netto l'idea che sia lecito ai monaci combattere: racconta con evidente dolore e disagio come, di fronte all'invasione saracena della Navarra, «ob exercitus raritatem conpulsi sunt regionis illius monachi sumere arma bellica». Ma è soprattutto esplicito il racconto di una visione del venerabile monaco Erveo: quando questi prega san Martino di intercedere per la sua chiesa, il santo gli compare dicendogli «Nam et pro his noveris me apud Dominum precipue intervenire, qui illi assidue in presenti serviunt ecclesia. Quidam enim illorum, plus iusto presentis seculi implicati negociis, armis insuper militaribus famulantes, quibus trucidati in prelio deciderunt»; per questi, solo a fatica il santo ha ottenuto la misericordia divina. E così ancora, il grande abate Maiolo di Cluny, quando viene fatto prigioniero dai Saraceni, in nessun modo resiste, ma è piuttosto la sua santità a smuovere gli animi degli stessi Saraceni, che non solo lo risparmiano, ma lo trattano con rispetto (pur non rinunciando ovviamente a un ricco riscatto) [85]. Maiolo è inerme e passivo, è la civiltà di fronte alla ferinità dei Saraceni, non diviene un monaco combattente come gli abati di San Gallo che avevano guidato i propri monaci in battaglia contro gli Ungari.

Un ordine possibile esiste, basato sulla chiara distinzione di ruoli e di funzioni, e soprattutto sulla *fides*: la minaccia non è costituita dal sistema di potere aristocratico, ma da chi viola le regole fondamentali del sistema e da chi non rispetta la separazione dei ruoli.

L'abbiamo detto all'inizio del capitolo: i monaci del secolo XI avevano molti modi e molte forme per scrivere la Storia, ma per tutti questi autori raccontare la Storia era uno degli strumenti più potenti per esprimere le proprie opinioni sul mondo e il proprio giudizio sui potenti della terra. Il ricamo rientra in pieno in questo modello, è una scrittura della Storia che serve a intervenire nel presente (la pacificazione tra Inglesi e Normanni) e a esprimere una serie di valutazioni sui poteri e la società contemporanea.

Il ricamo presenta un modello politico non ovvio, nell'esaltazione del potere regio, della sua separazione dall'aristocrazia e della sua capacità di pacificare la società. È un'idea che gli autori del ricamo sembrano condividere con altri testi del mondo anglonormanno, mentre – tra i testi che abbiamo visto – tutti quelli estranei al regno prendono atto più o meno esplicitamente della

[85] *Ibidem*, I, 9, pp. 24-28 (Maiolo); II, 18, p. 94 (Navarra); III, 15, pp. 136-138 (san Martino: «sappi che intercedo presso il Signore soprattutto a favore di quelli che oggigiorno lo servono instancabilmente all'interno della Chiesa, alcuni dei quali, implicati oltre il dovuto nelle cure di questo mondo, sono giunti a militare sotto le armi e a morire uccisi in combattimento»).

debolezza regia: spesso manifestano una "nostalgia del regno"[86], un rimpianto per un'età dell'oro – in genere identificata con l'epoca carolingia – in cui i re e gli imperatori controllavano efficacemente l'aristocrazia; ma al contempo prendono atto che questa età è superata e che le chiese devono agire nel mondo per difendere le proprie prerogative.

Ma il ricamo è un'eccezione in un modo più radicale, rispetto sia ai testi continentali sia a quelli prodotti nel mondo anglonormanno: per quanto siano diversi tra di loro, nessuno degli autori presentati in questo capitolo prende le distanze dai comportamenti dell'aristocrazia laica in modo così drastico, nei termini di una sfiducia complessiva, con l'idea che i sistemi delle fedeltà laiche siano del tutto inaffidabili e non possano divenire la base di una società politica pacificata. Tra aristocratici affidabili o violenti, tra monaci che si volgono al martirio o che combattono, il dato che più accomuna tutte queste narrazioni sembra essere l'idea che la *fides*, il rispetto dei patti e dei giuramenti, sia la normale base dei funzionamenti politici. E tutti questi racconti sono espressione di un mondo aristocratico, rispetto al quale gli autori non dimostrano mai un'estraneità, ma piuttosto un interesse, un'esperienza diretta, una piena partecipazione o in ogni caso un'evidente fascinazione.

Nel complesso, il ricamo è anomalo rispetto alle linee dominanti nella cultura monastica del secolo XI, ma anche rispetto al più specifico contesto del mondo anglonormanno. Questa anomalia richiede una spiegazione; la via per trovarla sta nel ripercorrere quel che sappiamo sui suoi autori e sul contesto specifico in cui è nato.

[86] Provero, *Nostalgia del reino.*

VII. «Canterbury Tales»: la produzione del ricamo

1. *Tra Bayeux e Canterbury*

Il ricamo è strettamente associato alla città di Bayeux, in Normandia: lì è attualmente conservato, in una splendida cornice espositiva nel centro *Guillaume le Conquérant*, e lì è attestato dalla fine del Quattrocento. Nel 1476 un inventario del tesoro della cattedrale ricorda – senza particolare enfasi – «une tente très longue et estroicte de telle à broderie de ymages et escripteaulx, faisans représentation du conquest d'Angleterre, laquelle est tendue environ la nef de l'église le jour et par les octaves des reliques». Il nostro ricamo quindi – l'identificazione appare certa – non solo era conservato presso la cattedrale di Bayeux, ma vi era esposto annualmente nella navata, in occasione della solenne festa delle reliquie. Da questo momento in avanti possiamo ritenere che sia rimasto presso la cattedrale di Bayeux, anche se solo a partire dal XVIII secolo sarà davvero riscoperto e portato a una notorietà nazionale e poi internazionale[1].

Al contempo, abbiamo visto come all'interno della narrazione abbia un ruolo importante il vescovo di Bayeux, Oddone, fratellastro del duca Guglielmo: proprio il suo rilievo nel ricamo e la sua posizione a corte, uniti al legame tra il ricamo e la città di Bayeux, hanno portato molti studiosi a identificare Oddone come il committente dell'opera, che sarebbe stata prodotta – si è pensato – in occasione della consacrazione della sua nuova cattedrale, terminata nel 1077. Tra le tante persone a cui si è pensato come committenti del ricamo[2],

[1] Brown, *The Bayeux Tapestry. Bayeux*, pp. XXIII-XXXIV (p. XXIII per la citazione dell'inventario del 1476); si veda anche Hicks, *The Bayeux Tapestry*, una sorta di ampia "biografia" del ricamo dalla sua produzione fino al XXI secolo.

[2] Oltre ad Oddone, si è proposto di individuare come committenti del ricamo Richard fitz Turold,

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Luigi Provero, *Dalla guerra alla pace. L'Arazzo di Bayeux e la conquista normanna dell'Inghilterra (secolo XI)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-6079 (online), ISBN 978-88-5518-244-7 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-244-7

Oddone è parso quello più credibile: molto vicino alla corte nei primi anni dopo la conquista, più volte rappresentato nel ricamo in ruoli di rilievo, vescovo della città in cui il ricamo è conservato.

Gli ultimi decenni di intensissimi studi hanno però profondamente cambiato le nostre prospettive da questo punto di vista. Prima di tutto si è andato chiarendo in modo abbastanza convincente che il ricamo fu prodotto in Inghilterra, e più precisamente nel monastero di Saint Augustine di Canterbury: a questo rimandano la tradizione inglese di ricamo e la grafia di alcune parole, ma più in specifico è stato possibile riconoscere in alcune immagini la ripresa di modelli iconografici presenti nelle miniature di manoscritti conservati a Saint Augustine[3]. E in effetti, come credo sia emerso dal complesso di questo libro, il ricamo risponde a esigenze politiche dettate dallo specifico contesto inglese, nel quadro della recente dominazione normanna: esigenze di pacificazione, di superamento del conflitto, di lode del vincitore contemperata dall'onore reso allo sconfitto. Proprio l'intreccio tra questi due piani – i modelli iconografici e l'analisi dell'ideologia espressa nel ricamo – è la via migliore per formulare ipotesi fondate sulla committenza e sulla produzione dell'opera, per evitare i percorsi di analisi, talvolta documentatissimi, ma certo un po' fuorvianti, di chi anche recentemente ha analizzato il ricamo sulla base del presupposto indimostrato che fosse un'opera di celebrazione unilaterale delle imprese e della gloria del duca Guglielmo[4].

Siamo ben lontani da una celebrazione trionfale, e lo vediamo anche se consideriamo le caratteristiche materiali del ricamo, il suo apparato decorativo, nel complesso modesto, fatto di un filo di lana ricamato su una tela di lino, senza oro, argento, seta o pietre preziose. Ci può aiutare un testo di poco successivo, l'epistola poetica dedicata attorno al 1100 da Baudri de Bourgueuil alla contesa Adèle, figlia del re Guglielmo. Nel celebrare la gloria della famiglia regia, Baudri descrive una lunga tela ricamata che narra la conquista dell'Inghilterra e l'incoronazione di Guglielmo, tela che sarebbe stata esposta nella camera della contessa. Sembra solidamente dimostrato che Baudri non descriva qui il ricamo conservato ora a Bayeux – peraltro troppo lungo per essere esposto in una camera da letto – ma un ricamo immaginario; al

i nobili Wadard e Vitale, i monaci dell'abbazia di Waltham, il capitolo della cattedrale di Bayeux, i monaci di Saint Augustine di Canterbury, Eustace di Boulogne, il duca Guglielmo, la regina Matilde (moglie di Guglielmo), la regina Edith (moglie di Edoardo e sorella di Harold), l'arcivescovo Stigand di Canterbury: Brown, *The Bayeux Tapestry. Bayeux*, pp. LXXVII-LXXVIII. Per la vicenda di Oddone, si veda Bates, *The Character and Career*.

[3] Gameson, *The Origin, Art, and Message*, pp. 162-174, riassume con chiarezza i motivi per cui la produzione del ricamo può essere posta con buona sicurezza a Canterbury. Per il nesso tra il ricamo e la tradizione miniaturistica di Canterbury e inglese: Hart, *The Bayeux Tapestry and Schools of Illumination*; Baylé, *La Tapisserie de Bayeux*; Bernstein, *The Mystery*, pp. 39-112; Brooks, Walker, *The Authority and Interpretation*, pp. 12-13 e 17-18.

[4] È il caso di Beech, *Was the Bayeux Tapestry*, e di Barral i Altet, *En souvenir*, in particolare pp. 362-397 (per una discussione sulla produzione del ricamo che non è fondata su una reale riflessione sulla sua ideologia, che l'autore identifica senz'altro come una celebrazione delle imprese di Guglielmo).

contempo è assai probabile che il poeta abbia visto il ricamo di Bayeux e che la sua descrizione ne sia una sorta di trasfigurazione. Per realizzare questa trasfigurazione, Baudri compie due interventi, strettamente connessi: da un lato semplifica la narrazione e, pur riprendendo passi specifici dal ricamo di Bayeux, lo trasforma in un racconto più netto e lineare, una celebrazione delle imprese di Guglielmo; al contempo descrive un ricamo fatto d'oro, argento e seta, decorato con gemme e perle, lontanissimo dalla sobrietà del ricamo giunto fino a noi[5]. In altri termini, Baudri descrive il ricamo come avrebbe dovuto essere se fosse stato un'opera di celebrazione della gloria di Guglielmo, un'opera lineare nella sua narrazione e ricca nel suo decoro. Il ricamo giunto fino a noi non è questo, né per la sua struttura narrativa, né per i materiali di cui è composto, e deve essere letto in una prospettiva diversa, di memoria e riflessione sul passato recente.

Si è potuto anche sostenere, con validi fondamenti, che il ricamo non sia sempre stato a Bayeux e che quindi non fosse questa la sua destinazione originaria: tra il 1396 e il 1432 una serie di riscontri documentari ha suggerito l'ipotesi che il ricamo fosse nelle mani prima dei re di Francia, poi del duca di Bedford e infine del duca di Borgogna. Se questa ipotesi fosse confermata, l'arrivo a Bayeux non sarebbe databile prima della metà del XV secolo, e l'inventario del 1476 non registrerebbe una pratica cerimoniale antica[6]. Al contempo Carola Hicks ha evidenziato alcuni dati che mettono in dubbio l'idea che nel XII secolo il ricamo fosse esposto a Bayeux con le modalità descritte nell'inventario del 1476: da un lato Baudri de Bourgueuil dimostra di aver visto il ricamo da vicino, con una lettura dei dettagli incompatibile con un'esposizione in cima alla navata della cattedrale; d'altra parte Wace, canonico a Bayeux, propone un racconto che sembra ignorare in tutto e per tutto il ricamo, che egli apparentemente non aveva visto[7]. Nulla di risolutivo, certo, ma dati che mettono seriamente in dubbio il fatto che il ricamo fosse stato prodotto per la cattedrale di Bayeux, per essere esposto come nel cerimoniale descritto a fine Quattrocento.

Il fatto che il ricamo sia stato prodotto a Canterbury e non fosse inizialmente destinato alla cattedrale di Bayeux non esclude di per sé una committenza da parte di Oddone: nulla ci impedisce di pensare che il vescovo – divenuto dopo la conquista uno degli uomini più potenti d'Inghilterra e duca proprio del Kent – abbia scelto di narrare le vicende che avevano portato il fratellastro sul trono e abbia affidato il compito ai monaci di Saint Augustine, a cui in quegli anni appare legato per molti motivi. Ma il ricamo nel suo complesso, le sue caratteristiche materiali e le sue scelte narrative non sono

[5] Il poema è edito in Baldricus Burgulianus, *Carmina*, pp. 149-187, in particolare pp. 154-164 per il ricamo (pp. 154-155, vv. 211-212 e 229-230 per la sua decorazione); Brown, Herren, *The* Adelae Comitissae *of Baudri of Bourgueuil*; Hicks, *The Bayeux Tapestry*, pp. 64-65.
[6] Brown, *The Bayeux Tapestry. Bayeux*, p. XXIII, per i documenti del XIV-XV secolo; resta tuttavia sempre difficile riconoscere il ricamo in notazioni documentarie brevi ed elusive.
[7] Hicks, *The Bayeux Tapestry*, pp. 64-66.

compatibili con l'idea che l'opera sia piena e diretta emanazione della volontà e delle scelte di Oddone.

La questione centrale negli ultimi anni è stata quindi quella del rapporto tra Oddone e i monaci di Canterbury, dei rispettivi ruoli nella creazione del ricamo: se Oddone ha promosso e finanziato l'opera e i monaci ne hanno curato la realizzazione, chi può esserne ritenuto l'autore? A chi possiamo attribuire le scelte iconografiche e gli orientamenti politici espressi nel ricamo? A lungo si è pensato a Oddone come al vero autore, a lui si sono fatte risalire tutte le scelte politiche, culturali e iconografiche che hanno portato alla creazione del ricamo; e le vicende del vescovo, il suo potere e i suoi conflitti con re Guglielmo sono stati quindi usati come contesto in cui situare il ricamo[8].

Una lettura diversa è quella proposta da David Bernstein e poi da Gail Ivy Berlin[9], che attribuiscono sì a Oddone il controllo dell'opera, pensata dal vescovo come celebrazione delle imprese di Guglielmo, ma ritengono che i monaci di Canterbury – pur obbedendo alle richieste di Oddone – abbiano introdotto una serie di messaggi in codice, contenuti soprattutto nelle fasce superiore e inferiore e destinati a trasmettere ideologia e valori propriamente inglesi, in un discorso tendente a celebrare il regno anglosassone e a condannare il dominio normanno. La presentazione del regno di Guglielmo come un regime tirannico è in effetti una linea ben attestata non solo nell'Inghilterra in questi decenni, ma forse nella stessa abbazia di Saint Augustine: a questo potrebbe rimandare il manoscritto E della *Anglo-Saxon Chronicle*, per cui è stata proposta un'origine proprio a Saint Augustine e nel cui racconto Guglielmo compare sistematicamente come un avido tiranno che tradisce i suoi alleati, espropria le chiese, estorce ai suoi sudditi tasse ingiuste[10].

Ma è una lettura che nel complesso non regge: è poco credibile che i monaci abbiano saputo turlupinare il vescovo, rispettando apparentemente le sue consegne nella fascia centrale, per poi trasmettere un messaggio politico diverso e opposto, un messaggio in codice che sarebbe stato chiaro ai monaci (e ai loro destinatari inglesi), ma del tutto incomprensibile per il vescovo e gli altri Normanni, come se Inglesi e Normanni fossero all'epoca portatori di sistemi culturali e codici comunicativi totalmente distinti. In ogni caso l'interpretazione di Bernstein e Berlin potrebbe essere fondata se la narrazione principale fosse una chiara celebrazione delle imprese e della gloria di Guglielmo e una condanna delle colpe di Harold e degli Inglesi; a questa narrazione trionfalistica i monaci di Canterbury avrebbero reagito con una contronarrazione "sovversiva", anti-normanna, sviluppata nelle fasce laterali. Ma non è così: come abbiamo visto, il ricamo – anche limitandoci alla fascia centrale – è tutt'altro che una lineare e coerente celebrazione della gloria di

[8] Su questa linea, recentemente, si sono posti ad esempio i relatori del convegno del 1999 pubblicato in *La Tapisserie de Bayeux. L'art de broder l'histoire*.
[9] Bernstein, *The Mystery*, pp. 124-135, in particolare pp. 134-135; tesi ripresa poi in modo più articolato da Berlin, *The Fables of the Bayeux Tapestry*.
[10] Sopra, cap. 1, nota 21, e cap. 6, note 5 sgg.

Guglielmo, ma un racconto ricco di ambiguità e di sfumature, in cui la gloria di Guglielmo convive sempre con il riconoscimento dell'onore di Harold e a con la pietà per le sofferenze inflitte agli Inglesi.

Recentemente Elizabeth Carson Pastan e Stephen White hanno proposto una revisione dei processi di produzione del ricamo, relativizzando la capacità di condizionamento da parte di Oddone di Bayeux e ponendo in primo piano le scelte, la cultura e le esigenze politiche dei monaci di Canterbury: in pratica, Oddone sarebbe stato il committente e il finanziatore dell'opera, ma i monaci sarebbero stati gli ideatori della narrazione e del programma iconografico, di fatto i veri autori del ricamo. Proprio questi monaci, al centro di una rete di relazioni che comprendeva Normanni e Inglesi, si sarebbero quindi fatti promotori di un'opera destinata a rileggere la storia recente, a promuovere un processo di ricomposizione dei rapporti tra i due popoli e a consolidare la rete di sostenitori del monastero[11].

Questa linea interpretativa è probabilmente quella che meglio consente di spiegare sia il quadro ideologico complessivo del ricamo (con le sue ambiguità e le apparenti contraddizioni), sia alcuni riferimenti concreti, in particolare alcuni personaggi che compaiono in modo un po' enigmatico, di cui le didascalie ricordano il nome benché non abbiano un ruolo specifico nella vicenda. È in particolare il caso di Wadard, impegnato nei saccheggi ai danni degli Inglesi subito dopo lo sbarco (scena 41), e di Vitale, a cui il duca Guglielmo chiede se abbia visto l'esercito di Harold (scena 49). I due nomi compaiono solo una volta, senza un'evidente ragione narrativa, né sono ricordati dai cronisti dell'epoca; al contempo non troviamo alcun elemento interno al ricamo che ci consenta di capire chi siano questi due. Proprio per questo la loro presenza è tanto più significativa: gli autori del ricamo hanno deliberatamente scelto di rappresentare queste due persone in ruoli di prestigio, e le ragioni di questa presenza vanno ricercate nella loro identità e nelle loro relazioni. Wadard e Vitale sono stati identificati con due personaggi ricordati nel *Domesday Book* – il grande censimento dei diritti regi, contea per contea, redatto nel 1086 – come dipendenti di Oddone di Bayeux, per possessi nel Kent, e questa identificazione è stata talvolta usata per dare forza a un'interpretazione che vede nel vescovo e nella sua cerchia i promotori della produzione del ricamo, per cui le rappresentazioni di Wadard e Vitale non sarebbero altro che un omaggio indiretto al patrono che aveva reso possibile la creazione dell'opera. Tuttavia i due non erano legati solo a Oddone, ma anche al monastero di Saint Augustine, erano tra i benefattori per le cui anime i monaci pregavano. Non si tratta di distinguere o contrapporre i fedeli di Oddone e quelli di Saint Augustine, ma piuttosto di vedere come i due personaggi celebrati dal ricamo fossero parte di una rete di relazioni che faceva capo sia al vescovo sia al monastero[12]. Come

[11] Carson Pastan, White, *Problematizing Patronage*.
[12] Carson Pastan, White, *The Bayeux Tapestry*, pp. 82-104; si veda anche Clarke, *The Identity of the Designer*, p. 135, che nota come, nel cosiddetto *Domesday monachorum* (uno dei testi paralleli al vero e proprio *Domesday Book*), Vitale sia indicato come Vitale di Canterbury. A

il ricamo nel suo complesso, anche la rappresentazione di Wadard e Vitale trova la spiegazione migliore in un'azione che unisce monaci e vescovo.

Meno convincente una seconda formulazione della tesi da parte degli stessi Carson Pastan e White, con un approfondimento e una radicalizzazione che li hanno portati a porre al centro l'idea di «internal patronage», escludendo pressoché totalmente Oddone di Bayeux dal percorso di creazione del ricamo, visto ora come una produzione totalmente autonoma dei monaci di Saint Augustine, destinata a essere esposta nel coro della loro chiesa[13]. Questa posizione appare difficile da accettare, perché l'insieme delle rappresentazioni di Oddone all'interno del ricamo fatica a essere spiegato se non attribuiamo al vescovo un ruolo nella creazione dell'opera: la collocazione a Bayeux del giuramento di Harold (scena 23); la solennità cerimoniale con cui Oddone presiede il banchetto prima della battaglia (scena 43); la rappresentazione di Guglielmo con i suoi due fratellastri (Robert e Oddone), a costituire un consiglio di guerra, in un'immagine che sembra celebrare non solo il duca, ma la sua famiglia come centro dell'azione conquistatrice normanna (scena 44); la funzione chiave di Oddone nel combattimento, in cui esibisce il bastone, emblema del comando, e – insieme con Guglielmo – determina la svolta fondamentale che porterà i Normanni alla vittoria (scene 54 e 55)[14]. Non è solo l'importanza di questi passaggi all'interno del ricamo a suggerirci un legame con il vescovo di Bayeux, ma soprattutto il fatto che tali rappresentazioni siano assenti nelle fonti scritte e siano quindi in tutto e per tutto delle scelte dell'autore del ricamo[15]: nelle cronache il giuramento è posto a Rouen o a Bonneville; non si ricorda un banchetto guidato da Oddone né una riunione tra il duca e i suoi fratellastri prima della battaglia; e infine la battaglia è risolta dalla ricomparsa del duca Guglielmo, creduto morto, senza alcun cenno all'intervento di Oddone.

Se quindi appare molto debole il legame tra il ricamo e la città di Bayeux e non c'è alcun reale motivo per ritenere che l'opera fosse stata prodotta per essere esposta nella locale cattedrale, il legame con Oddone è invece rilevante

una figura analoga rimanda Turold, il nome che nella scena 10 è posto alle spalle dei due messi inviati da Guglielmo a Guido di Ponthieu (anche se non è chiaro se il nome vada riferito a uno dei messi o all'uomo che tiene i loro cavalli); ma il nome Turold è ampiamente diffuso nell'Inghilterra dell'XI secolo e il personaggio non sembra identificabile: Carson Pastan, White, *The Bayeux Tapestry*, p. 83.

[13] Carson Pastan, White, *The Bayeux Tapestry*, in particolare pp. 70-72 (per l'idea di «internal patronage») e 126-153 (per la figura di Oddone di Bayeux); nella Prefazione (p. XVII) i due autori dichiarano che ogni elemento che era stato usato per rimandare a Oddone può essere spiegato meglio in un altro quadro, ma in verità tralasciano alcuni aspetti (in specifico, il ruolo di Oddone in alcune scene).

[14] Per il rilievo di questi episodi: Lewis, *The Rhetoric of Power*, pp. 119-121; si veda anche sopra cap. 4, par. 3. È stato spesso identificato con Oddone anche il chierico che affianca Guglielmo al momento della decisione di costruire la flotta (scena 35): ad esempio *ibidem*, p. 117; è un'identificazione del tutto possibile, ma tutt'altro che dimostrata (Carson Pastan, White, *Problematizing Patronage*, pp. 8-9; sopra cap. 4, note 47 sgg.), e quindi non utile qui per affermare il coinvolgimento del vescovo nella committenza del ricamo

[15] Lewis, *The Rhetoric of Power*, p. 18.

e il modo più semplice e logico per spiegarlo è riaffermare l'idea che Oddone abbia avuto a che fare con la nascita dell'opera, come committente e/o finanziatore. Questo, come giustamente hanno sottolineato Carson Pastan e White, non implica un suo pieno e assoluto controllo, un condizionamento del progetto iconografico: in sostanza, possiamo senz'altro ritenere che Oddone sia il finanziatore dell'opera (o uno dei finanziatori), ma non possiamo identificarlo come il suo autore. Per quest'ultimo ruolo il candidato migliore è invece la comunità monastica di Saint Augustine di Canterbury, ed è quindi sul suo abate, Scolland, che dobbiamo portare la nostra attenzione[16].

2. *Un monastero e una città*

Il riferimento all'abate Scolland apre nuovi orizzonti, chiarisce alcuni passaggi narrativi del ricamo e pone in una nuova prospettiva molte scene della prima parte. Se consideriamo che Scolland, prima di essere abate di Saint Augustine, era stato monaco e scriba a Mont Saint-Michel, diventa importante notare che nel ricamo trovano ampio spazio le regioni circostanti l'abbazia, tra Bretagna e bassa Normandia, aree nei cui confronti gli autori del ricamo appaiono interessati e informati, dato che per esempio non si limitano a rappresentare i castelli assediati di Dol e Dinan, ma anche la città di Rennes, apparentemente non coinvolta nella vicenda[17]. Ed è importante notare di nuovo che queste scelte narrative sono specifiche del ricamo, non si ritrovano nelle cronache contemporanee o di poco posteriori. Ovvero: gli autori del ricamo hanno deliberatamente scelto di dare ampio spazio all'area da cui proveniva l'abate di Saint Augustine.

Ancor più in specifico è da notare il fatto che, nel momento in cui si avvia la spedizione in Bretagna, il ricamo voglia sottolineare che «Hic Willem dux et exercitus eius venerunt ad Montem Michaelis» (benché non entrino in alcun modo in relazione con l'abbazia e i suoi monaci), per poi soffermarsi sull'attraversamento del Couesnon, il fiume che sfocia di fronte all'abbazia

[16] Scolland è stato identificato come autore del ricamo in parallelo da Elizabeth Carson Pastan e Stephen White da un lato, e da Howard Clarke dall'altro: Carson Pastan, White, *The Bayeux Tapestry*, *passim*, e in particolare pp. 59-81, 121-125 e 260-287; Clarke, *The Identity of the Designer*.

[17] Carson Pastan, White, *The Bayeux Tapestry*, p. 106; al contempo l'autore del ricamo «was familiar with, and intended to depict, contemporary Norman dress»: Owen-Crocker, *The Bayeux "Tapestry": culottes, tunics and garters*, p. 2. Anche una piccola scelta testuale sembrerebbe costituire un indicazione interessante: se Guglielmo di Poitiers narra l'avvio della spedizione in Bretagna dicendo che il duca «andò nei territori di Conan» («Ipse extra fines eius occurrit»: *Gesta Guillelmi*, I, 45, p. 74), il ricamo ci dice invece che Guglielmo e il suo esercito «vennero» a Mont Saint-Michel (scena 16), espressione che sembrerebbe coerente con l'azione di un autore che all'epoca dei fatti fosse nell'abbazia o nei suoi dintorni, tanto che George Beech l'aveva usata per sostenere la sua identificazione dell'autore con l'abate di di Saint Florent di Saumur, discendente dei signori di Dol, in Bretagna: Beech, *Was the Bayeux Tapestry*, in particolare pp. 65-68. Ma un'osservazione di questo genere si scontra ad esempio con il fatto che anche quando Guglielmo e Harold tornano dalla spedizione, secondo la didascalia Guglielmo «venne» a Bayeux.

(scene 16 e 17). Certo, la scena nel suo complesso è funzionale a sottolineare il valore di Harold che salva i suoi compagni di spedizione, ma la sua collocazione specifica suggerisce una speciale attenzione per l'abbazia, tanto più evidente considerando che la scena è completata con un'immagine probabilmente accurata e realistica dell'abbazia qual era nel secolo XI, affiancata da una figura maschile che indica l'abbazia e che potrebbe rappresentare lo stesso Scolland[18]. Quest'ultima ipotesi è fragile, benché accattivante, ma nel complesso la conoscenza e l'attenzione per l'area e l'abbazia trovano una spiegazione credibile se attribuiamo un ruolo di rilievo nell'ideazione del ricamo a un monaco originario di Mont Saint-Michel: la produzione del ricamo va quindi a collocarsi bene nel contesto dell'abbaziato di Scolland a Canterbury (dal 1072 al 1087)[19].

Tutto ciò ci aiuta a porre ulteriormente in primo piano i monaci e il loro abate, che non appaiono come gli esecutori di un progetto narrativo e iconografico altrui. Al contempo, Scolland costituisce un anello di congiunzione importante tra le due sponde della Manica e questo è coerente con una lettura del ricamo che vada al di là della semplice contrapposizione tra Inglesi e Normanni: prodotto in un'abbazia inglese circondata da benefattori inglesi e normanni, sotto la guida di un abate di origine normanna e probabilmente in base alla committenza di un vescovo normanno (ora duca del Kent), il ricamo si pone in quella prospettiva di confronto e forse di integrazione tra i due popoli che abbiamo visto emergere nei capitoli precedenti, ed è sicuramente, come l'ha definito Pierre Bouet, una delle prime opere anglonormanne[20].

Su questa strada si può andare oltre, non solo ponendo l'accento su Saint Augustine e sulla rete di relazioni che fanno capo al monastero, ma collocando il ricamo nel quadro di una molteplicità di attori politici che – negli anni immediatamente successivi alla conquista – agiscono a Canterbury o sono comunque legati alla città; questa rete e questa città appaiono il contesto di elaborazione di una ben riconoscibile ideologia tendente a superare il conflitto, a integrare l'obbedienza a Guglielmo con la memoria celebrativa dei re precedenti, Edoardo e Harold. Suggerisce questa chiave di lettura un ulteriore testo, ben noto agli studiosi, ma che non è stato collegato al ricamo in modo sufficientemente chiaro, la *Vita Ædwardi*. Come abbiamo visto[21], è un testo composito, che integra una memoria della vita e dei miracoli compiuti da re

[18] L'identificazione di questa rappresentazione con Scolland è stata recentemente proposta da Clarke, *The Identity of the Designer*, pp. 127-128. Per il realismo della rappresentazione dell'abbazia e per le diverse identificazioni proposte per il personaggio raffigurato accanto a Mont Saint-Michel si veda Carson Pastan, White, *The Bayeux Tapestry*, pp. 193-195.

[19] Scolland inoltre fu a Roma tra 1070 e 1072, e questa potrebbe essere una via tramite la quale ha inciso sul ricamo il modello della Colonna Traiana: Clarke, *The Identity of the Designer*, p. 135; sopra cap. 2, nota 1, per le analogie tra la Colonna e il ricamo (troppo sparse e specifiche per dire che l'ideatore del ricamo abbia preso la Colonna nel suo complesso come modello, ma abbastanza puntuali da permettere di dire che probabilmente aveva visto la Colonna).

[20] Bouet, *La Tapisserie de Bayeux*, in particolare p. 215.

[21] Sopra, cap. 1, nota 22.

Edoardo (che sarà poi canonizzato quasi un secolo dopo la morte), con una celebrazione della gloria della famiglia di cui era originaria la regina Edith, ovvero Harold e i suoi fratelli. Il testo, composto negli anni immediatamente successivi alla conquista (anzi, probabilmente avviato prima e concluso dopo la conquista), fu scritto a Canterbury su committenza di Edith[22].

Diversi elementi interni al testo della *Vita Ædwardi* mostrano interessanti convergenze con il ricamo. Abbiamo visto come il racconto della morte di Edoardo sia del tutto coerente con quello rappresentato nel ricamo, tanto che molti studiosi hanno usato la *Vita Ædwardi* per identificare i quattro personaggi che circondano il re sul letto di morte; ed è un'analogia che accomuna solo queste due fonti, senza trovare riscontri in altri testi[23]. Ma molti altri passaggi della *Vita Ædwardi* richiamano alla mente scene del ricamo: Godwin, padre di Harold, parte per l'esilio imbarcandosi a Bosham, come fa Harold nel ricamo (scena 4); il testo esprime poi un giudizio positivo – seppur non privo di ambiguità – su Stigand, che nel ricamo ha un ruolo centrale nell'incoronazione di Harold (scena 30); Edoardo non solo sceglie di essere sepolto a Westminster, ma negli ultimi tempi si impegna perché arrivino a conclusione i lavori dell'abbazia, rappresentati nel ricamo dall'uomo che si arrampica sul tetto per completarne la decorazione (scena 26); Harold è ricordato come il più intimo tra i cortigiani di Edoardo, un'intimità che sembra pienamente espressa nella prima scena del ricamo e al momento della morte del re (scene 1 e 27); lo sbarco dei Normanni in Inghilterra ha come diretta conseguenza saccheggi e devastazioni ai danni della popolazione, come i cavalieri che nel ricamo, appena sbarcati si affrettano «ut cibum raperentur», per poi incendiare la casa di una donna indifesa (scene 40 e 47); la *Vita Ædwardi* difende Harold dalle calunnie, come sembra fare lo stesso Harold quando incontra Edoardo al ritorno dalla Normandia, in una scena certo sfuggente e di difficile interpretazione, ma in cui i gesti dei due uomini sembrano evocare uno scambio di accusa e difesa (scena 25); infine la passione di Edoardo per falchi e levrieri ricorda immediatamente l'insistita rappresentazione di Harold in assetto da caccia nelle prime scene del ricamo (scene 2, 4, 8, 13 e 14)[24].

Certo, il racconto della *Vita Ædwardi* non è il racconto del ricamo: non c'è la missione di Harold in Normandia, non compare esplicitamente Guglielmo (anche se sul letto di morte Edoardo profetizza l'invasione nemica, in termini

[22] *Vita Ædwardi*; la migliore analisi del testo, della sua committenza e produzione resta quella del suo editore, Frank Barlow nell'ampia introduzione, in particolare pp. XLIV e LXXIX sgg. per il legame con Canterbury; a questo dobbiamo aggiungere le osservazioni di Grassi, *The Vita Ædwardi Regis*, che non si discostano di molto da Barlow per quanto riguarda cronologia, luogo di produzione e committenza.

[23] Sopra, capitolo 1, nota 37.

[24] *Vita Ædwardi*, I, 3, p. 22 (Stigand e Bosham); I, 6, pp. 40 (falchi e levrieri) e 44-46 (Westminster); I, 7, p. 53 (calunnie); II, pp. 67 (intimità di Harold ed Edoardo) e 78 (saccheggi); per Stigand si veda anche *ibidem*, I, 3, pp. 18 sgg. (per il giudizio negativo su Robert de Jumièges, concorrente di Stigand per la cattedra vescovile di Canterbury) e II, pp. 76-77 (per la colpevole incapacità di Stigand di comprendere la profezia di Edoardo in punto di morte).

inequivocabilmente drammatici); non c'è neppure Hastings, a cui il testo rimanda in modo estremamente allusivo, quando ricorda che tutti gli eroi della sua storia sono morti[25]. In questo senso anche la *Vita Ædwardi* sembra rientrare in quella afasia storiografica che colpisce le chiese inglesi tra XI e XII secolo, nella difficoltà a elaborare il trauma e a trasformarlo in narrazione[26]: l'invasione e la strage di Hastings vanno qui a costituire una sorta di sottotesto implicito, il fondamento di quel "basso continuo" di dramma e morte che accompagna la seconda parte della *Vita Ædwardi*.

Ma ancora una volta, il dato interessante non è solo l'analogia tra i due testi, ma il fatto che diversi elementi si trovino esclusivamente nella *Vita Ædwardi* e nel ricamo: sicuramente è così per la scena della morte di Edoardo, per il completamento di Westminster, per i saccheggi subito dopo lo sbarco. Al contempo l'indicazione di Bosham come porto di imbarco di Godwin ritorna anche nel manoscritto E della *Anglo-Saxon Chronicle*, che trae forse la sua origine da Saint Augustine di Canterbury: è un testo nel complesso favorevole alla stirpe dei Godwins ed è la narrazione più aderente al ricamo per quanto riguarda l'incoronazione di Harold[27]. Possiamo quindi individuare un piccolo sistema di immagini e narrazioni che ricorrono in tre fonti prodotte probabilmente a Canterbury negli anni immediatamente successivi al 1066, e sono invece del tutto assenti nelle altre fonti.

Se quindi la proposta di Carson Pastan e White offre una buona chiave di spiegazione, spostando l'accento sui monaci di Saint Augustine, presenta tuttavia due limiti: da un lato sottovaluta l'importanza di Oddone di Bayeux, le cui rappresentazioni nel ricamo non possono essere spiegate in modo soddisfacente senza pensare a una forma di coinvolgimento del vescovo nella creazione dell'opera; e dall'altro lato trascura le assonanze tra il ricamo e la *Vita Ædwardi*, e quindi il richiamo alla regina Edith. Possiamo invece riprendere la definizione della *Vita Ædwardi* proposta da Pauline Stafford: «it's Edith's story, set within the memories of the survivors of the pre-1066 court, telling the recent English past in a form suited to the post-Conquest present»[28]. È un passaggio chiave: i sopravvissuti della corte ante 1066 rileggono la storia recente in una forma che sia accettabile per il nuovo re; e questa stessa definizione si potrebbe riprendere direttamente per il ricamo. Dobbiamo quindi identificare nella regina Edith la committente del ricamo, come è stato proposto[29]?

[25] *Ibidem*, II, pp. 56 (i morti) e 76 (la profezia).
[26] van Houts, *The Memory of 1066*.
[27] *The Anglo-Saxon Chronicle: a collaborative edition*, 7, p. XXX; nel racconto dell'incoronazione il testo richiama l'estrema rapidità (Harold è incoronato il giorno stesso del funerale di Edoardo), la designazione da parte del re mortente e la scelta da parte degli Inglesi: *ibidem*, p. 86; trad. inglese *The Anglo-Saxon Chronicle* (a c. di Swanton), pp. 195-197; per i legami tra questo manoscritto e Saint Augustine di Canterbury, si veda sopra, capitolo 1, nota 13; Carson Pastan, White, *The Bayeux Tapestry*, pp. 190-191 e 198.
[28] Stafford, *Queen Emma*, p. 41.
[29] Hicks, *The Bayeux Tapestry*, pp. 29-39, che in sostanza si richiama a tre elementi: la produ-

Non è impossibile, ma sembra più efficace la scelta di allargare il quadro: accogliere l'idea di Carson Pastan e White di un «internal patronage», riprendere da Stafford il riferimento ai personaggi già appartenenti alla corte di re Edoardo e ricondurre tutto ciò allo specifico ambiente di Canterbury. Possiamo vedere nei monaci di Saint Augustine (e nel loro abate) i promotori principali dell'opera, ma i monaci non sono soli: c'è una rete che fa capo a Canterbury e che comprende Oddone di Bayeux (duca del Kent), la regina Edith (committente della *Vita Ædwardi* e legata alla Christ Church di Canterbury), l'arcivescovo di Canterbury Stigand e infine Vitale e Wadard (che fanno parte della clientela sia di Oddone sia di Saint Augustine). Settori diversi della società anglonormanna, in parte riconducibili alla corte regia ante-1066, convergono attorno a Canterbury e in particolare attorno a Saint Augustine, e al contempo convergono attorno alla volontà di superamento del conflitto e di pacificazione tra Normanni e Inglesi. I monaci di Saint Augustine si muovono in un contesto più ampio di elaborazione della memoria dei fatti recenti, a creare una narrazione non fondata sulla contrapposizione e in cui le conquiste di Guglielmo sono contemperate dall'elogio di Harold.

Davvero, il ricamo è un «Canterbury tale»[30], non solo per il suo luogo di produzione, ma perché è l'esito dell'incontro di persone e istanze diverse, che attorno a Canterbury e alle sue chiese hanno definito una prospettiva politica ben precisa[31].

3. *Un tempo e una destinazione incerti*

Più difficile precisare un contesto cronologico, per un'opera che in ogni caso richiese almeno due anni per la sua realizzazione[32]. Se il dibattito si è a lungo incentrato su Oddone di Bayeux e sul suo rapporto conflittuale con il fratellastro, la ridefinizione dei percorsi di produzione del ricamo ha portato il vescovo in secondo piano e non appare possibile datare il ricamo sulla base della vita di Oddone (e tanto meno della consacrazione della cattedrale di Bayeux nel 1077, poiché appare assai probabile che non fosse questa la destinazione originaria dell'opera).

Pierre Bouet, considerando come il ricamo esprima una volontà di pacificazione tra Normanni e Inglesi, ha ritenuto che tale ideologia situi l'opera nei primi anni di regno di Guglielmo, tra 1066 e 1068, quando la corte regia tentò di pacificare le due aristocrazie, prima di una rinnovata conflittualità interna

zione del ricamo negli anni immediatamente successivi al 1066, l'attenzione a entrambe le parti in conflitto e la passione di Edith per i ricami, ricordata proprio nella *Vita Ædwardi*, I, 4, p. 25.

[30] Carson Pastan, White, *The Bayeux Tapestry*, p. 290.

[31] Non abbiamo invece elementi che permettano di attribuire un ruolo nella produzione del ricamo a Lanfranco di Pavia, succeduto a Stigand come arcivescovo di Canterbury nel 1070 (sopra, cap. 4, nota 70).

[32] Carson Pastan, White, *The Bayeux Tapestry*, pp. 17-19.

al regno[33]. Questo sarebbe un dato pienamente rilevante se attribuissimo il ricamo alla committenza della corte regia o di ambienti ad essa vicini, cosa che nel complesso appare improbabile e comunque non dimostrata; resta indubbiamente vero che, a prescindere da una precisa e mirata influenza della corte, i primi anni di regno di Guglielmo costituiscono un contesto in cui l'idea di riconciliazione aveva più spazio, era un tema guida del discorso pubblico. Se ne può forse cogliere un riflesso nelle ordinanze emanate dai vescovi normanni in un momento incerto tra 1066 e 1070 (ma più probabilmente proprio nel 1070), e destinate a imporre un sistema penitenziale a chi aveva combattuto ad Hastings, nei conflitti proseguiti nei mesi successivi e ancora dopo l'incoronazione di Guglielmo[34]. Ed è anche da sottolineare come il ricamo esprima un evidente trauma collettivo derivante dal massacro di Hastings, il che fa pensare a una realizzazione dell'opera non troppo lontana nel tempo.

Se però consideriamo complessivamente le persone che abbiamo in qualche modo collegato alla nascita del ricamo, ci troviamo di fronte a una cronologia diversa e a indicazioni in parte contraddittorie: Oddone di Bayeux rimase ai vertici del regno fino al 1082, quando entrò in conflitto con il fratellastro e fu imprigionato; Scolland fu abate di Saint Augustine dal 1070 al 1087, ma prese stabilmente possesso della sua carica solo nel 1072, dopo il suo viaggio a Roma; la regina Edith morì nel 1075; infine Stigand rimase arcivescovo di Canterbury fino al 1070, quando la sua nomina fu giudicata illecita, fu deposto e imprigionato dal re Guglielmo, per poi morire nel 1072[35]. È chiaro quindi che non è possibile individuare una data in cui tutti fossero attivi nell'area di Canterbury, né si può arrivare a una datazione certa e precisa. Si possono però fare alcune considerazioni, con diversi livelli di sicurezza.

La figura che all'interno del ricamo assume uno speciale rilievo è Oddone di Bayeux, non per la sua assoluta importanza nel racconto, ma perché la sua rappresentazione in questi termini (la benedizione del banchetto, il consiglio di guerra, il ruolo decisivo in battaglia) si trova solo nel ricamo ed è quindi una specifica scelta dell'autore, che non può essere spiegata se non con la volontà di compiacere il finanziatore dell'opera o più semplicemente il potente principe normanno che controllava il Kent. Dall'altro lato anche l'abbaziato di Scolland sembra un riferimento cronologico importante: la sua presenza al vertice di Saint Augustine sembra la spiegazione più credibile per un'altra caratteristica del ricamo, ovvero la forte attenzione e la buona conoscenza della bassa Normandia, della Bretagna e soprattutto dell'abbazia di Mont Saint-Michel; anche in questo caso, immagini e narrazioni sono proprie del ricamo, non condivise con le fonti narrative che narrano la spedizione contro Conan di Bretagna.

[33] Bouet, *La Tapisserie de Bayeux*, pp. 208-210 e 214.
[34] *Councils and Synods*, I.2, pp. 481-484, doc. 88.
[35] Per i diversi riferimenti cronologici, si vedano Clarke, *The Identity of the Designer*, p. 132; Stafford, *Queen Emma*, p. 276; Smith, *Archbishop Stigand* (in particolare p. 204 per la deposizione).

Questi due riferimenti pongono la creazione del ricamo tra il 1072 (insediamento di Scolland a Saint Augustine) e il 1082 (caduta in disgrazia di Oddone). E all'interno di questo periodo? Potremmo forse preferire i primi anni, quando il trauma legato al massacro di Hastings era ancora vivo, ed era al contempo ancora viva la regina Edith (morta nel 1075); ma è d'altra parte del tutto credibile ritenere che le assonanze tra il ricamo e la *Vita Ædwardi* derivino dalla memoria delle chiese di Canterbury, senza un diretto intervento della regina nel promuovere il ricamo.

Dati di natura diversa spingerebbero invece a spostare un po' più avanti la produzione, alla seconda metà degli anni '70: se infatti i primissimi anni di regno di Guglielmo furono caratterizzati da un complessivo orientamento regio verso la riconciliazione dei due popoli, a partire dal 1068 si riaprirono i conflitti tra il re e l'aristocrazia inglese, che allontanarono queste prospettive di riconciliazione. Solo dal 1076, con la fine delle ribellioni[36], la pace tra i due popoli ritornò al centro del discorso politico nel regno anglonormanno, anche se questo non implicò in alcun modo una riabilitazione di Harold e del suo regno, oggetto di una vera e propria *damnatio memoriae*[37]. Queste considerazioni suggerirebbero gli anni tra il 1076 e il 1082 come il contesto politico più plausibile per la produzione del ricamo, ma nulla ci vieta di collocarla prima. Certo, tra 1068 e 1076 la pace non era la prospettiva più evidente per l'Inghilterra, ma non per questo dovevano essere scomparse istanze di questo genere: è possibile che i monaci di Saint Augustine e i loro protettori e committenti si siano fatti portavoce di un modello politico che in quel momento non era vincente (dato che i conflitti erano quanto mai vivi), ma che si proponeva pur sempre come una prospettiva realistica e credibile, forse una necessità. Sarebbe anzi del tutto possibile che proprio il rinnovarsi dei conflitti abbia ravvivato la volontà di pace dei monaci di Saint Augustine che, ricordando i morti di Hastings, avrebbero invitato i potenti a non rinnovare il massacro.

Nel complesso ritengo quindi che gli anni '70 siano il periodo di probabile produzione del ricamo, senza una vera possibilità di precisarne ulteriormente la datazione. Questo però pone un problema importante, poiché nel 1070 l'arcivescovo Stigand fu dichiarato illegittimo e quindi appare quanto meno anomala la sua rappresentazione al fianco di Harold nella solenne scena che rappresenta il nuovo re in trono, nel pieno dei suoi poteri (scena 30): una scena chiave, perché la convergenza dei tre ordini (clero, aristocrazia militare e lavoratori) è la più chiara affermazione della legittimità del potere di Harold, vertice dell'intera società inglese. In questo contesto, rappresentare come guida del clero inglese un vescovo che nel frattempo era stato deposto come usurpatore, potrebbe sembrare un netto segno di delegittimazione del potere regio di Harold. Consideriamo anche che, con buona probabilità, non era sta-

[36] Per questa lunga fase di ribellioni, si vede l'analitica ricostruzione degli avvenimenti in Bates, *William the Conqueror*, pp. 320-388.
[37] Garnett, *Conquered England*, pp. 18-19.

to Stigand a guidare effettivamente la cerimonia di incoronazione, e quindi la sua rappresentazione in questa scena è tutt'altro che un passivo riflesso della realtà, ma una specifica scelta dell'autore del ricamo[38]. Questo tuttavia non sarebbe coerente con tutti gli altri passi del ricamo, che non solo celebrano le virtù di Harold, ma ne affermano la legittimità come re d'Inghilterra[39]. La via per spiegare la presenza di Stigand mi sembra un'altra: il ricamo non nasconde i conflitti, ma anzi ne sottolinea l'asprezza; non dice che non ci siano stati guerra, massacri e saccheggi, ma li porta in primo piano, ne sottolinea la violenza. Così per le vicende, e così anche per le persone: se Stigand era stato giudicato illegittimo ed era stato cancellato dalla serie degli arcivescovi di Canterbury[40], si tratta esattamente della stessa operazione compiuta in quegli anni nei confronti di Harold. E così come il ricamo evidenzia i massacri di Hastings e rende onore ad Harold, sottolinea anche la conflittualità insita nella presenza di Stigand; e se non rinnega la memoria del re sconfitto, non rinnega neppure quella di Stigand, benefattore dell'abbazia[41].

Un discorso analogo si potrebbe proporre, con più incertezza, per Eustace de Boulogne. L'incertezza nasce prima di tutto dal fatto che è assai dubbia l'identificazione di Eustace con l'uomo che indica ai cavalieri normanni il volto del duca (creduto morto), per rilanciare la loro azione in combattimento (scena 55): la didascalia «Eustacius» è infatti frammentaria ed è probabilmente esito di successivi interventi di restauro[42]. Se accettiamo l'identificazione, dobbiamo notare come anche Eustace sia una figura quanto meno controversa, promotore – poco tempo dopo la conquista – di una rivolta contro Guglielmo, con cui si era poi rappacificato, tra 1075 e 1077; si potrebbe quindi pensare che anch'egli sia rappresentato a ricordare i conflitti e le contraddizioni che avevano accompagnato la conquista normanna[43].

Una volta collocata la creazione del ricamo nello spazio (con buona sicurezza) e nel tempo (con qualche dubbio in più), resta invece assai incerta la sua destinazione originaria: non solo il luogo specifico in cui fu esposto, ma anche il tipo di edificio a cui era destinato (cattedrale, monastero, palazzo nobiliare).

[38] Lewis, *The Rethoric of Power*, p. 112; Nelson, *Politics and ritual*, pp. 393-394. La scena a rigore non rappresenta l'incoronazione, quindi non è di per sé contraddittoria con le fonti scritte che ricordano la consacrazione del re da parte di Ealdred di York, ma certo la solenne presenza di Stigand al fianco del re in trono non sembra un elemento destinato a rafforzare la sua legittimità: Bernstein, *The Mistery of Bayeux Tapestry*, pp. 122-123.

[39] Sopra, cap. 2, par. 2 e cap. 3, par. 2.

[40] Garnett, *Conquered England*, pp. 33-40; ma questo non aveva probabilmente interrotto i suoi rapporti con la regina Edith: William of Malmesbury, *Gesta Pontificum Anglorum*, I, 24, p. 48; Barlow, *The Godwins*, p. 161.

[41] Clarke, *The Identity of the Designer*, p. 128; e in questo ritorna il richiamo alla *Vita Ædwardi* e alla sua contraddittoria rappresentazione di Stigand: sopra, nota 25.

[42] Brown, *The Bayeux Tapestry: Why Eustace, Odo and William*, pp. 8-9.

[43] Stenton, *William the Conqueror*, pp. 249-251; Bauduin, *La première Normandie*, pp. 312-313; Neveux, *La Tapisserie de Bayeux*, pp. 187-188. In un'ottica diversa si pone Brown, *The Bayeux Tapestry: Why Eustace, Odo and William*, che – attribuendo il ricamo a una diretta committenza di Oddone di Bayeux – vede nella rappresentazione di Eustace una sorta di sfida del vescovo al fratellastro, per chiedere il suo perdono, così come Eustace era stato perdonato.

Le notizie della sua esposizione nella navata della cattedrale di Bayeux sono assai tarde e abbiamo buoni motivi per ritenere che il ricamo non fosse stato prodotto per la cattedrale. Disponiamo di alcuni dati materiali indiscutibili: il ricamo era ampio e solenne, ma non riccamente decorato; al contempo – una volta ripiegato – era un monumento trasportabile con discreta facilità, il che implicava sia la possibilità di ostensioni periodiche (come è attestato nella cattedrale di Bayeux alla fine del medioevo), sia la sua esposizione in ambienti diversi; inoltre le sue enormi dimensioni richiedevano sale ampie e solenni, ma le ridotte dimensioni delle scritte fanno pensare che fosse destinato a un'esposizione a un'altezza modesta, tale da permettere la lettura; e infine le sue attuali condizioni – ottime, se pensiamo che è una fragile tela ricamata quasi mille anni fa – indicano che non era esposto in modo permanente in un luogo luminoso e probabilmente, come avveniva a Bayeux a fine Quattrocento, per lunghi periodi veniva riposto in un luogo protetto[44]. Di fatto, una volta messa da parte l'ipotesi di un'ostensione nella cattedrale di Bayeux, le interpretazioni si sono polarizzate attorno a due possibilità: una sala nobiliare laica o gli spazi interni all'abbazia di Saint Augustine.

La seconda ipotesi è stata sostenuta recentemente da Elizabeth Carson Pastan e Stephen White che – coerentemente con la loro idea di un «internal patronage» da parte dei monaci di Saint Augustine – hanno ritenuto che il ricamo fosse destinato al coro dell'abbazia[45]. È un'ipotesi indubbiamente coerente con i processi di creazione del ricamo che ho qui ricostruito, in larga parte richiamandomi proprio alle interpretazioni di Carson Pastan e White; tuttavia lascia perplessi che un testo narrativo come questo, con una forte densità ideologica e dotato di una tale capacità comunicativa attraverso le immagini, fosse destinato a una lettura solo da parte degli stessi monaci. Indubbiamente abbiamo casi ben documentati di cronache monastiche a circolazione interna, destinate a essere lette solo dai monaci per costruire la memoria storica della propria abbazia, fornire loro gli strumenti per difendere la collocazione del monastero rispetto al mondo circostante. Sono fonti con un «rigoroso ancoraggio locale», in cui la singola chiesa o il singolo monastero «sono al tempo medesimo sede di produzione e orizzonte mentale della memoria»; e sono testi con un chiaro carattere utilitaristico, in funzione degli interessi dell'ente al cui interno sono elaborate[46]. Qui però ci troviamo di fronte a un caso profondamente diverso: se la produzione del ricamo è solidamente situabile a Canterbury e nell'abbazia di Saint Augustine, l'opera non è portatrice degli interessi dell'abbazia – che non compare in alcun modo nel ricamo – ma

[44] Si vedano le osservazioni di Gameson, *The Origin, Art, and Message*, p. 175; peraltro, lungo l'età moderna, il ricamo fu a lungo dimenticato nei depositi della cattedrale di Bayeux, per poi essere riscoperto nel XVIII secolo, e questo ha sicuramente contribuito alla sua conservazione: Brown, *The Bayeux Tapestry. Bayeux*, pp. XXIV-XXIX.
[45] Carson Pastan, White*, The Bayeux Tapestry*, pp. 260-287.
[46] Cammarosano, *Italia medievale*, p. 93; si veda anche Guenée, *Storia e cultura storica*, pp. 58, 62, 120 e 348. Esempi di questo tipo di testi sono le cronache di Novalesa e di San Gallo, per cui sopra, cap. 6, par. 4.

piuttosto di un'ideologia politica e di un modello di funzionamento della società di cui gli autori si volevano fare portavoce. È ovviamente un'opera a più livelli, che si presta a letture molto diverse in base al grado di consapevolezza culturale e politica del pubblico, e per la quale non sembra coerente immaginare una destinazione esclusiva alla comunità monastica.

Quindi, pur concordando con un'interpretazione che ponga i monaci di Saint Augustine al centro del processo di creazione del ricamo, la circolazione pubblica del messaggio del ricamo appare una prospettiva nel complesso più credibile, e la destinazione più probabile non è quindi il coro di Saint Augustine, ma uno spazio aperto a un pubblico più vasto, come potrebbe essere la chiesa abbaziale, la cattedrale di Canterbury o una sala nobiliare.

Richard Brilliant prima, Gale Owen Crocker e Chris Henige poi, hanno proposto di individuare in una sala baronale la collocazione originaria del ricamo, sulla base di un'interpretazione che cerca di integrare contenuti e scansione narrativa, e in particolare una serie di richiami e opposizioni tra scene diverse, che possono essere spiegati efficacemente se si immagina la collocazione del ricamo in una sala quadrangolare, con la contrapposizione di scene poste una di fronte all'altra[47]. È una via di riflessione interessante, ma è fondata su una lettura complessiva del ricamo sulla base di una chiave ideologica poco convincente: ad esempio, presupponendo che il ricamo nasca da una forte committenza di Oddone, Owen-Crocker ritiene che l'immagine del vescovo in battaglia (scena 54) debba essere contrapposta al giuramento di Harold (scena 23), perché i due erano rivali per ottenere il favore di Guglielmo; e in effetti, immaginando la collocazione del ricamo in una sala quadrata, le scene 23 e 54 si troverebbero una di fronte all'altra, e le braccia allargate di Harold, a dominare la scena del giuramento, troverebbero un corrispettivo nel cavallo di Oddone, disteso al galoppo nel pieno della battaglia[48]. Ma molti, troppi elementi del ricamo ci hanno mostrato che Oddone, per quanto possa essere intervenuto nel promuovere e finanziare la produzione del ricamo, non ebbe un pieno controllo sulla sua progettazione e realizzazione; e il ricamo non appare appiattito sulle sue esigenze, ma aperto a più ampie prospettive sia di superamento del conflitto, sia di critica dei comportamenti dell'aristocrazia laica.

Appare del tutto condivisibile l'idea di un'opera prodotta per essere esibita e per rivolgersi quindi a un pubblico ben più largo della sola comunità monastica di Saint Augustine, e in particolare è convincente l'idea di un'opera destinata anche o soprattutto a un pubblico laico, proprio a quell'aristocrazia militare i cui comportamenti sono oggetto di dura critica. Ma al momento non abbiamo elementi risolutivi per identificare con certezza il luogo di originaria collocazione, né il tipo di sala o di edificio a cui il ricamo era destinato.

[47] Brilliant, *The Bayeux Tapestry*; Owen-Crocker, *Brothers, Rivals and the Geometry*; Henige, *Putting the Bayeux Tapestry in its Place*.
[48] Owen-Crocker, *Brothers, Rivals and the Geometry*, pp. 113-117.

Conclusioni

Negli ultimi anni del secolo VIII, quando gran parte dell'Italia era ormai passata sotto il controllo dei Franchi, un monaco longobardo, Paolo Diacono, andò alla corte carolingia per cercare di ottenere la liberazione del fratello, imprigionato perché ribelle alla nuova dominazione. Era un momento di crisi su più livelli: personale, per la prigionia del fratello, ma anche politico, perché la conquista franca aveva travolto il quadro istituzionale in cui Paolo era cresciuto. E come avviene agli individui che si pongono come coscienza della propria società, la crisi impose a Paolo di ridefinire il presente attraverso una scrittura del passato: da qui si avviò la sua più importante fase intellettuale, che passò attraverso testi come il *Gesta episcoporum Mettensium*, destinato a celebrare il fondamento dinastico dei Carolingi, per culminare nella *Historia Langobardorum*, la memoria del proprio popolo scritta quando ormai non era più un regno indipendente. Pur non rinnegando la sua identità longobarda, Paolo non scrisse una storia rivendicativa, di elogio del passato longobardo e di condanna del presente carolingio, ma propose piuttosto, nell'insieme dei suoi scritti, un'operazione di sintesi: contribuì al processo di costruzione della memoria carolingia e pose alcuni dei fondamenti intellettuali della legittimità della nuova dominazione, ma celebrò con una grande operazione di scrittura storica la vicenda del suo popolo. Il regno longobardo era finito, era ora di passare a un diverso presente senza rinnegare il passato[1].

Tre secoli dopo, i monaci di Saint Augustine di Canterbury si trovarono in una situazione per molti versi analoga: il sistema politico in cui erano vissuti fino al 1066 non esisteva più, la battaglia di Hastings non aveva segnato solo uno dei tanti passaggi della corona da un re a un altro, ma una completa ridefinizione dei quadri politici, con la sottomissione dell'Inghilterra al domi-

[1] Riprendo questa analisi da Gandino, *Contemplare l'ordine*, pp. 37-64.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Luigi Provero, *Dalla guerra alla pace. L'Arazzo di Bayeux e la conquista normanna dell'Inghilterra (secolo XI)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-6079 (online), ISBN 978-88-5518-244-7 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-244-7

nio normanno. Ed è proprio sotto la guida di un abate normanno che a Saint Augustine si elaborò questa grande narrazione dei fatti recenti, né celebrativa né nostalgica, ma posta invece in una prospettiva di riconciliazione, verso un presente in cui la società anglonormanna doveva trovare nuovi e più affidabili fondamenti della pace.

Siamo partiti nel primo capitolo da un racconto, una lettura rapida del ricamo tale da mostrare il suo sviluppo narrativo, le vicende illustrate nella fascia centrale come le possiamo riconoscere noi e come probabilmente potevano fare gli osservatori contemporanei. Lo abbiamo poi fatto a pezzi, per cogliere le tracce di diversi aspetti della sua ideologia e della sua lettura del mondo aristocratico; ce ne siamo poi allontanati per cercare in altri testi affinità e origini di questa cultura politica; e siamo infine tornati al ricamo per collocarlo nel tempo e nello spazio, situare la sua anomalia in uno specifico contesto. Possiamo ora riprendere il racconto con occhi nuovi, ripercorrere la narrazione del ricamo sottolineando le implicazioni che, per le singole scene, sono emerse grazie all'analisi condotta nei capitoli centrali del libro.

Tutto nasce dal re: Edoardo, imponente e carico dei simboli della regalità, incontra nel suo palazzo Harold e un accompagnatore, in una scena che mostra prima di tutto la centralità politica e la superiorità del re, ma al contempo l'intimità tra questi e Harold, a cui il re sta probabilmente affidando una missione, per quanto i gesti siano ambigui, come spesso avviene nel ricamo. La nobiltà di Harold è l'oggetto principale del primo gruppo di scene: intimo del re, a cavallo di uno stallone che simboleggia la sua potenza, si dirige verso la sua chiesa privata e il palazzo di Bosham, dove intrattiene il seguito di cavalieri, così come deve fare un buon signore. E la sua nobiltà è sottolineata anche dai falchi e dai levrieri che lo accompagnano in molte scene della prima parte. Da Bosham Harold si imbarca per una traversata le cui finalità non sono esplicitate, ma che non si presenta come una spedizione militare. Ma nella fascia inferiore, proprio sotto l'immagine di Harold che si imbarca, vediamo comparire immagini un po' anomale, una serie di brevi scene che ci ricordano le favole di Esopo: la volpe e il corvo, il lupo e l'agnello, il leone e la gru... Il nesso con le vicende narrate sopra non è evidente, ma le favole creano un'atmosfera di conflitto e inganno, evocano un mondo in cui non ci sono buoni e cattivi, ma animali che si ingannano e cercano di sopraffarsi.

Ed è proprio al momento dello sbarco di Harold che il conflitto si apre nel modo più evidente: Guido di Ponthieu lo cattura e lo porta con sé in una prigionia onorevole, in cui Harold conserva molti simboli della sua eminenza (cavalca per primo verso il palazzo di Guido, esibisce un falcone, i levrieri li seguono), ma certo non ha il pieno controllo della situazione (e infatti cavalca senza speroni). Giunti a Beaurain, si svolge un dialogo pieno di tensione: i gesti e gli oggetti ci mostrano nel modo più chiaro che Guido tenta di imporre la propria volontà e che Harold rifiuta di sottomettersi. Ma il potere di Guido è fragile come le architetture del suo palazzo, e la sua volontà si scontra con il vero potere, quello del duca Guglielmo, che invia i suoi messi: la forza del duca è espressa nel suo palazzo fortificato, nella sua posizione in trono quando ri-

ceve l'Inglese venuto a chiedergli aiuto, ma anche nei robusti stalloni dei suoi messi e nell'eccezionale altezza di uno di loro.

Il potere eminente di Guglielmo costringe Guido alla resa, e l'incontro è di fatto un'umiliazione per lui. Se i gesti sembrano rappresentare gerarchie abbastanza chiare e consolidate (con Guglielmo in atteggiamento imperioso, che ottiene da Guido la consegna dell'ostaggio), le cavalcature ci dicono qualcosa in più: Guglielmo è su uno stallone, Harold su un castrone e Guido su una mula. Non è solo la riaffermazione del potere ducale, è l'umiliazione di Guido che, di fronte alla potenza di Guglielmo, fa letteralmente la figura del somaro.

Guido esce di scena, Harold va con Guglielmo e tra loro si svolge un nuovo colloquio. Pur con le ambiguità della scena (chi è l'uomo che affianca Harold? forse il fratello dato in ostaggio anni prima?), l'ambiente sembra più disteso: Guglielmo ha un atteggiamento meno minaccioso di Guido e Harold domina la scena, con il suo mantello spalancato. Ma il ricamo non rinuncia a introdurre piccoli segnali che mettono in discussione il valore di questi nobili: se prima erano le favole di Esopo con le loro storie di inganni, poi le cavalcature che avevano assimilato il confronto politico a uno scontro tra forze animalesche, ora il dialogo tra Guglielmo e Harold trova un corrispettivo preciso sopra le loro teste, con i due pavoni che sembrano confrontarsi in modo più o meno conflittuale. Pavoni che si sfidano a colpi di apparenze, bestie mosse prima di tutto dalla loro sessualità, uomini guidati da una continua volontà di ingannarsi a vicenda: questi sono i nobili ritratti fin dalle prime scene del ricamo, mentre la vicenda si sviluppa con una tensione continua ma tenuta sotto controllo. E anche una vicenda per noi del tutto misteriosa, come quella di Ælfgyva e il chierico, è connotata in termini di colpa e di scandalo, come sembra evocare – ai piedi dell'enigmatica Ælfgyva – un uomo nudo che replica esattamente il gesto aggressivo del chierico.

Da qui parte la spedizione in Bretagna, alla caccia del ribelle Conan, una fase del racconto che sembrerebbe quasi una divagazione, ma che permette agli autori del ricamo di far entrare in gioco molte cose: la Bretagna stessa, prima di tutto, una terra che sembra ben nota a chi ha disegnato il ricamo, tanto da mostrarcene i centri principali; l'abbazia di Mont Saint-Michel, monastero di origine dell'abate Scolland, che possiamo ritenere il principale responsabile della produzione del ricamo; e infine il valore di Harold, in un passaggio militarmente insignificante (l'attraversamento del Couesnon), ma fondamentale per riaffermare l'immagine positiva del duca inglese.

E questo valore è riconosciuto dallo stesso Guglielmo, che quando torna vincitore in Normandia compie un doppio cerimoniale: prima consegna le armi ad Harold, per celebrarne pubblicamente le imprese; poi riceve da lui un solenne giuramento, l'atto con cui Harold chiude la sua esperienza normanna e – direttamente dalla spiaggia dove giura – si imbarca per tornare in Inghilterra. Non sono esplicitati i contenuti precisi del giuramento, ma dal punto di vista del cerimoniale, a cui il ricamo presta sempre una grande attenzione, è evidente come qui si costruisca la reciprocità, il rapporto gerarchizzato ma onorevole tra i due duchi, con il riconoscimento sia della superiorità di Gu-

glielmo, sia del valore di Harold. Tutta la sequenza della spedizione di Harold in Normandia ci narra una lunga contrattazione tra i due protagonisti, che infine definiscono tra loro una gerarchia onorevole, espressa in questo doppio cerimoniale (la consegna delle armi e il giuramento), che ha la funzione di chiudere il soggiorno normanno di Harold ed è premessa immediata alla sua partenza.

Dopo il giuramento, infatti, Harold riparte subito per l'Inghilterra, dove è atteso e accompagnato a corte: qui il nuovo dialogo con Edoardo è segnato senza dubbio dalla tensione, forse dalle accuse del re, certo da una gestualità di Harold (tenuto al di fuori della sala) che offre un'immagine di colpa e di penitenza. Ma il conflitto viene presto superato, come mostra indiscutibilmente la sequenza di immagini relative alla morte di Edoardo, alla sua sepoltura e alla sua successione. Sul letto di morte il re è circondato dai suoi più stretti fedeli, e tra questi Harold a cui – con gesti simili a quelli della prima scena del ricamo – Edoardo affida la propria moglie e il regno. Così, mentre da un lato il corpo del re va verso una santa sepoltura nell'abbazia di Westminster, dall'altro lato Harold riceve dai nobili la corona regia e sale in trono nel modo più solenne e legittimo. La corona, lo scettro, il globo, il mantello, il trono, la posizione frontale ed elevata, i tre ordini sociali che lo acclamano: questo è il modello pieno del potere e della regalità, rispetto al quale gli altri potenti rappresentati nel ricamo possono offrire solo delle imitazioni, più o meno riuscite. Nessun dubbio sulla legittimità e sulla pienezza dei poteri regi di Harold.

Legittimità e pienezza, ma non solidità: la cometa di Halley è un presagio infausto, che fa barcollare Harold, il suo trono e il suo palazzo; e di nuovo la fascia inferiore completa il discorso di quella centrale, con l'immagine di navi-fantasma che preannunciano la prossima invasione. Ora che Harold è diventato re, il suo ruolo nel mondo muta radicalmente: è il centro del potere, ma non è il centro dell'azione, che passa nelle mani di Guglielmo. Il duca normanno riceve la notizia dell'incoronazione di Harold, un atto che va oggettivamente a rompere quell'accordo negoziato durante il soggiorno di Harold in Normandia. Guglielmo quindi riunisce un piccolo consiglio che imita – ancora una volta – il potere regio, con i tre ordini (un nobile, un chierico e un artigiano) che si raccolgono attorno a lui per decidere la costruzione della flotta. Niente di paragonabile ai due attraversamenti della Manica da parte di Harold: qui è un movimento massiccio di uomini, cavalli e armi, è una spedizione di conquista a cui Guglielmo dà ulteriore legittimità con lo stendardo papale issato sulla propria nave.

Il carattere militare della spedizione è affermato con evidenza al momento dello sbarco, quando i cavalieri normanni si affrettano a galoppare verso Hastings per saccheggiare del cibo. Cavalieri armati e giganteschi che affrontano contadini minuscoli, appiedati e forniti solo di una piccola ascia: sono i *potentes* che colpiscono i *pauperes*, la pietà dei monaci si volge a contemplare gli inermi e sembra al contempo criticare l'incapacità del duca Guglielmo di tenere a bada i propri armati. Poveri, vedove e orfani (a cui i Normanni bruciano la casa, apparentemente senza motivo) sono la triade di coloro che

un buon re deve proteggere: qui Guglielmo viene meno ai suoi doveri, agisce come un razziatore e non come un re di pace.

I Normanni preparano il combattimento con il saccheggio e la costruzione di un castello, ma in questa fase due cerimoniali assumono particolare rilievo: il banchetto e il consiglio di guerra. È una sequenza ascendente, che dai servitori passa ai cavalieri, che pranzano in modo un po' improvvisato, appoggiandosi sugli scudi; poi un nucleo ben più ristretto, che si riunisce a tavola attorno al vescovo Oddone, vero celebrante di un pasto la cui immagine evoca l'Ultima Cena; e infine il nucleo centrale dell'esercito normanno, il duca Guglielmo con i suoi due fratellastri, riuniti in un consiglio di guerra che esalta la famiglia del duca come fondamento del suo potere.

Nel complesso delle scene che seguono lo sbarco, la forza militare normanna prende possesso del territorio: atti diversi, come i saccheggi, il banchetto dei cavalieri, la costruzione del castello e l'incendio di una casa, vanno a costituire un insieme organico destinato a mostrare la potenza con cui i Normanni affermano la propria presenza in un territorio che sembra inerme. Questa è la premessa per la battaglia e da qui parte il movimento dei cavalieri che vanno «al combattimento con il re Harold»: per un momento i due eserciti (e i due comandanti) si muovono in perfetto parallelismo, con gli esploratori inviati sulla collina a studiare i movimenti del nemico. Ma è solo un momento: l'iniziativa è tutta di Guglielmo e dei Normanni, rispetto a cui gli Inglesi non possono far altro che tenere la posizione.

Tutto qui sembra contrapporre Normanni e Inglesi: i primi a cavallo, in continuo movimento, agiscono su impulso del loro comandante, più volte rappresentato quando lancia e rilancia l'azione dei suoi cavalieri; gli Inglesi sono a piedi, fermi, raccolti attorno a un re che però in questa fase è invisibile. Opposizione tra i due eserciti, uniti però dalla pietà per i morti, che il ricamo accomuna sia nelle didascalie («Qui caddero insieme Inglesi e Francesi nel combattimento») sia nelle immagini, in quel tappeto di morti irriconoscibili, spesso mutilati e spogliati. E i morti vanno a occupare nel ricamo lo stesso spazio che nelle prime scene era occupato dalle favole di Esopo, con un richiamo suggestivo: una vicenda che si fonda sugli inganni e le inaffidabili fedeltà dei laici, non può concludersi che in un massacro.

La battaglia è uno scontro tra due eserciti, ma è prima di tutto un duello tra i due comandanti: Guglielmo guida l'azione dei suoi, che va a stringersi progressivamente attorno ad Harold. Prima sono uccisi i suoi fratelli, poi quelli rimasti con lui, infine il re stesso: è il culmine e la fine della battaglia. Tutto il ricamo è un'esaltazione del ruolo del re, della sua differenza rispetto ai nobili che lo circondano; ma al momento della morte questa differenza scompare: la morte cancella l'eccezionalità di Harold, pone fine al suo potere regio e – immediatamente – pone fine alla battaglia. Tutta l'azione militare inglese era volta a circondare e proteggere il proprio re; ora gli Inglesi non hanno nulla per cui combattere e fuggono.

Hastings e la conquista provocarono una rottura profonda, che segnò l'intero mondo monastico inglese, fino a farlo cadere nell'incapacità di narrare la

vicenda. A questa incapacità fa eccezione il ricamo, che rappresenta con forza e dettaglio il massacro di Hastings, portando alla luce due questioni vive e urgenti: da un lato l'esigenza di superare il conflitto, rendendo omaggio a tutti gli attori della vicenda; dall'altro lato il trauma derivante dai molti morti, verso cui il ricamo mostra pietà e ai quali erano probabilmente destinate le preghiere dei monaci di Saint Augustine. È un racconto di guerra destinato a rifondare la pace, ma i monaci vanno al di là di questo, per proporre una lettura a più livelli della politica aristocratica.

Il nodo chiave è costituito senza dubbio dalle fedeltà, dai patti e da tutti i legami tra gli aristocratici. Nella fascia centrale troviamo alcune rappresentazioni delle solidarietà aristocratiche, prima di tutto nei seguiti di cavalieri che accompagnano i protagonisti; le stesse scene di combattimento, con la cavalleria normanna che carica i fanti inglesi schierati, possono essere lette come rappresentazione della doppia efficace solidarietà dei due eserciti, di quei «pueros» che Oddone di Bayeux incita a proseguire il combattimento. È una solidarietà militare, che acquista un pieno significato politico nell'integrazione tra dimensione orizzontale e verticale, nel coordinarsi dei cavalieri attorno ai propri signori e soprattutto attorno al re; la rappresentazione più chiara è sicuramente l'incoronazione di Harold: prima due rappresentanti dell'aristocrazia consegnano ad Harold la corona, poi questi stessi – o due loro omologhi – si riuniscono con il clero e il popolo a celebrare la figura del re in trono.

In scene come questa si vede la centralità comunicativa del cerimoniale: ci troviamo di fronte a una cultura politica propria sia dell'aristocrazia militare che mette in campo questi cerimoniali, sia degli autori del ricamo, che li leggono e li riproducono con una chiara consapevolezza delle loro implicazioni. La conoscenza del mondo aristocratico da parte di questi monaci non si limita a una familiarità con le forme materiali della vita dei laici, ma esprime una profonda consapevolezza della loro vita politica. Ma consapevolezza non significa accettazione acritica dei modelli politici laici.

Diversi segni esprimono invece una fondamentale sfiducia nella capacità aristocratica di garantire la pace: le favole di Esopo, che evocano un clima di inganno e sfiducia; i saccheggi ai danni degli inermi; l'equiparazione dei nobili ad animali, e in particolare i cavalli, la cui sessualità diventa una via per descrivere i rapporti di forza. In questi stessi decenni in molte regioni d'Europa l'aristocrazia militare non solo sta consolidando la propria capacità di agire politicamente tramite l'azione armata, ma sta affermando un vero e proprio orgoglio della violenza, un'esaltazione della propria capacità di imporsi con la forza[2]. Al contempo, vari testi monastici esprimono sfiducia od ostilità nei confronti degli impegni dei laici. Il ricamo si pone su questa linea, ma in una posizione per molti versi estrema: presenta un'aristocrazia raggruppata in bande armate, attraversata da giuramenti di fedeltà, polarizzata in modo

[2] Fiore, *Il mutamento signorile*, pp. 253-259.

spesso efficace attorno ai re; ma questa rete è strutturalmente inaffidabile, tanto che non vengono messi in discussione specifici comportamenti infedeli di singoli aristocratici, ma la complessiva credibilità del sistema delle fedeltà laiche.

La vicenda sembra quindi suggerire a Scolland e ai suoi monaci una riflessione più generale, l'espressione di una fondamentale sfiducia nella capacità laica di fondare la pace sul sistema dei patti e delle fedeltà. Si delineano due discorsi parzialmente diversi e forse anche due pubblici diversi: una dimensione più pubblica nel promuovere la riconciliazione, e una più ristretta, destinata a un pubblico più colto (forse gli stessi monaci di Saint Augustine) a criticare i fondamenti del sistema politico laico.

Il ricamo tuttavia non si limita a una visione negativa dei comportamenti dell'aristocrazia militare, perché l'instabilità aristocratica può trovare un punto di equilibrio nel potere regio: il re è al di sopra dei giochi politici, è il potere da cui tutto parte e a cui tutto torna. Il ricamo è la celebrazione di Edoardo, ma anche di Harold, quando diventa re (e forse anche del re Guglielmo, nella parte finale, andata perduta). E in questa prospettiva, il ricamo si propone come primo testo anglonormanno, sintesi delle due tradizioni nella prospettiva di una nuova regalità che si spera pacificata.

Immagini e didascalie

Per offrire una buona leggibilità sia dei dettagli del ricamo sia della sua articolazione in scene, presentiamo prima le miniature delle singole scene con le didascalie presenti sul ricamo (tra virgolette) o in qualche caso brevi indicazioni esplicative; poi (pp. 192-228) una riproduzione completa dell'opera in dimensioni maggiori.
Tutte le immagini dell'Arazzo sono riprodotte in virtù di una speciale autorizzazione della Ville de Bayeux, che l'editore, la redazione di Reti Medievali e l'autore ringraziano.

Scena 1 «Re Edoardo»

Scena 2 «Dove Harold duca degli Inglesi e i suoi vassalli cavalcano alla chiesa di Bosham»

Scena 3 Bosham

Scena 4 «Qui Harold navigò in mare e, con le vele piene di vento, arrivò nella terra del conte Guido»

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Luigi Provero, *Dalla guerra alla pace. L'Arazzo di Bayeux e la conquista normanna dell'Inghilterra (secolo XI)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-6079 (online), ISBN 978-88-5518-244-7 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-244-7

Scena 5 La navigazione

Scena 6 «Harold»

Scena 7 «Qui Guido prese Harold... »

Scena 8 «... lo condusse a Beaurain e qui lo tenne»

Scena 9 «Dove Harold e Guido parlano»

Scena 10 «Dove i messi del duca Guglielmo vennero da Guido. Turold»

Scena 11 «I messi di Guglielmo»

Scena 12 «Qui un messo venne dal duca Guglielmo»

Scena 13 «Qui Guido condusse Harold da Guglielmo, duca dei Normanni»

Scena 14 «Qui il duca Guglielmo con Harold venne al suo palazzo»

Scena 15 «Dove un chierico ed Ælfgy-va»

Scena 16 «Qui il duca Guglielmo e il suo esercito vennero a Mont Saint-Michel»

Scena 17 «E qui attraversarono il fiume Couesnon e giunsero a Dol. Qui Harold li traeva dalla sabbia»

Scena 18 «E Conan si diede alla fuga»

Scena 19 «Rennes»

Scena 20 «Qui i cavalieri del duca Guglielmo combattono contro Dinan, e Conan consegnò le chiavi»

Scena 21 «Qui Guglielmo diede le armi ad Harold»

Scena 22 «Qui Guglielmo venne a Bayeux»

Scena 23 «Dove Harold prestò giuramento al duca Guglielmo»

Scena 24 «Qui il duca Harold ritornò alla terra inglese e venne dal re Edoardo»

Scena 25 Re Edoardo

Scena 26 «Qui il corpo del re Edoardo è trasportato alla chiesa di San Pietro»

Scene 27-28 «Qui il re Edoardo nel letto si rivolge ai fedeli. E qui è morto»

Scena 29 «Qui diedero ad Harold la corona del re»

Scene 30-31 «Qui siede Harold, re degli Inglesi. L'arcivescovo Stigand»

Scena 32 «Questi contemplano la stella»

Scena 33 «Harold»

Scena 34 «Qui una nave inglese venne nella terra del duca Guglielmo»

Scena 35 «Qui il duca Guglielmo ordinò di costruire le navi»

Scena 36 «Qui portano le navi al mare»

Scena 37 «Questi portano le armi alle navi, e qui tirano un carro con vino e armi»

Scena 38 «Qui il duca Guglielmo, con una grande flotta, attraversò il mare e giunse a Pevensey»

Scena 38 / seconda parte

Scena 38 / terza parte

Scena 39 «Qui i cavalli sbarcano dalle navi»

Scena 40 «E qui i cavalieri si affrettarono verso Hastings per saccheggiare del cibo»

Scena 41 «Questo è Wadard»

Scena 42 «Qui si cuoce la carne e qui i servitori la servirono»

Scena 43 «Qui fecero pranzo. E qui il vescovo benedice cibo e bevande»

Scena 44 «Il vescovo Oddone. Robert. Guglielmo»

Scena 45 «Questo ordinò che si costruisse un castello nel borgo di Hastings»

Scena 46 «Qui viene annunciato a Guglielmo [l'arrivo] di Harold»

Scena 47 «Qui viene bruciata una casa»

Scena 48 «Qui i cavalieri uscirono da Hastings e si avviarono al combattimento contro re Harold»

Scena 48 / seconda parte

Scena 49 «Qui il duca Guglielmo interroga Vitale se ha visto l'esercito di Harold»

Scena 50 «Questo annuncia al re Harold [l'arrivo] dell'esercito del duca Guglielmo»

Scena 51 «Qui il duca Guglielmo si rivolge ai suoi cavalieri perché si preparino virilmente e con saggezza al combattimento contro l'esercito degli Inglesi»

Scena 51 / seconda parte

Scena 51 / terza parte

Scena 51/ quarta parte

Scena 52 «Qui caddero Lewin e Gyrd fratelli del re Harold»

Scena 52 / seconda parte

Scena 53 «Qui caddero insieme Inglesi e Francesi nel combattimento»

Scena 53 / seconda parte

Scena 54 «Qui il vescovo Oddone, impugnando un bastone, conforta i ragazzi»

Scena 55 «Questo è il duca Guglielmo»

Scena 56 «Qui i Francesi combattono e caddero quelli che erano con Harold»

Scena 56 / seconda parte

Scena 57 «Qui il re Harold viene ucciso»

Scena 58 «e gli Inglesi fuggirono»

4.
HIC HAROLD' MARE NAVIGAVIT

5.
6.
HAROLD: HIC: AP

8.
IT:EV M
ADBEL REM: ET I BI EVM:TEN VIT:

JVVIDO:PA RABO
LANT:
VBI:NVNTII:VVILLELM

10.
VVILLELMI: DVCIS: VENERVNT: ADVVIDO
NE
TVROLD

11.
NVN TII: VVILLELMI
HIC
VENIT: NVN
GE

13.
DVXIT HAROLDVM
ADVVILGELM VM NORMANNORV

14.
DVX : VVILGELM : CVM HAROLDO : VENIT : ADPA
LATIV SVV

16.
IC·VVILLEM: DVX: ET EXERCITVS: EIVS: VENERVNT: ADMONTE

T:FLVMEN:COSNONIS:ETVENERVNT
AD DOL:ET:CONAN
OLD:DVX:TRAHEBAT:EOS:
EARENA

HIC MILITES VVILLELMI:DVCIS:PVG NANT:CONT
NES

19.
20.
:CONTRA
DINA NTES: ET:CVNAN:CLAVES:

20.
21.
LAVES:POR REXIT: HIC:WILLELM:
DEDIT: HA ROL DO:
ARMA
HIC VVILLEL

23.
RAMENTVM:FECIT:- HIC HAROLD:DVX:-
EL MO DVCI:-

24.
REVERSVS: EST ADANGLICAM:TERRAM :- E

25.
ERRAM :- ET VENIT:AD EDVVARDV:
REGE M

26.
REGE
HIC PORTATVR:CORPVS:EADVVARDI:REGIS:AD:EC

27. 28.
S:AD:ECCLESIAM:SCI
PETRI APLI
HIC EADVVARDVS:REX
IN LECTO:ALLOQVIT:FIDELES:
ET HIC: DEFVNCTVS
EST

31.
32.
ISTI MIRANT
STELLA
HAROLD

34.
CA:VENIT.INTER
WILLELMI:DU
RAM
CIS
HIC:WILLELM
NAVES:EDI

HIC

36.
HIC TRAHVNT:NAVES:ADMA RE:

37.
ISTI
PORTANT:ARMAS: ADNAVES: E
TRAHVNT:CAR
CVMVINO:ETA

:NAVIGIO:
MARE

ETVENIT
ADPEVENE
SÆ:-

NAVIBVS - ET HIC: MILITES: FESTINA VERV NT: HESTI

40.
T:HESTINGA:
VTCIBVM. RAPERENTVR:

41
HIC:EST:VVAD AR D:
HIC:COQVI
TVR:CARO

43.
44
DIVM:
ET hIC: EPISCOPVS: CIBV: ET
POTV: BE NE DIC IT:
ODO: EPS:
ROTBERT:
WILLELM:

46.
47.
CEASTRA
HIC:NUNTIATUM EST:
WILLELM DEHAROLD:
hic
DOMUS:
CEN DITV

48.
DEBESTENGA:
ET:VENERVNT

AD PRELIVM: CONTRA: HAROLDVM: R

49
DVM: REGE: HIC: VVILLELM: DVX INTERROGAT: VITAL:

4.
HIC HAROLD MARE NAVIGAVIT ET VE

5.
6.
HAROLD: HIC: APH

VM:
CONTRA:AN
GLORVM
EXE

52
VVINE
ET:GYRD:FRATRES:HAR
DI

ET FVGA: VE

ANGLI

Opere citate

Fonti

La principale fonte è rappresentata ovviamente dal ricamo/arazzo di Bayeux, qui riprodotto integralmente. Una completa riproduzione del ricamo è anche disponibile sul sito della Bibliotheca Augustana: < http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost11/Bayeux/bay_tama.html > [ultima visita a giugno 2020]

Ademari Cabannensis *Chronicon*, a cura di P. Bourgain, R. Landes e G. Pon, Turnhout 1999 (Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis, CXXIX).

The Anglo-Saxon Chronicle, a cura di M.J. Swanton, London 1996.

The Anglo-Saxon Chronicle: a collaborative edition, 7, *MS E: a semi-diplomatic edition with introduction and indices*, a cura di S. Irvine, Woodbridge 2004.

Baldricus Burgulianus, *Carmina*, a cura di K. Hilbert, Heidelberg 1979.

Die Briefe des Petrus Damiani, a cura di K. Reindel, München 1983-1993 (MGH, *Die Briefe der deutschen Kaiserzeit*, 4).

The Carmen de Hastingae Proelio of Guy Bishop of Amiens, a cura di F. Barlow, Oxford 1999.

Councils and Synods. With other documents relating to the English church, I, a cura di D. Whitelock, M. Brett e C.N.L. Brooke, Oxford 1981.

Chroniques latines du Mont Saint-Michel (IX^{e}-XII^{e} siècle), a cura di P. Bouet e O. Desbordes, Caen 2009.

Cronaca di Novalesa, a cura di G.C. Alessio, Torino 1982.

Cronache di San Gallo, a cura di G.C. Alessio, Torino 2004.

Dudonis Sancti Quintini *De moribus et actis primorum Normanniae ducum*, a cura di J. Lair, Caen 1865 (Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie, XXIII).

Eadmero, *Historia Novorum in Anglia. Storia dei tempi nuovi in Inghilterra (Libri I-IV)*, a cura di A. Tombolini, Milano 2009.

The Ecclesiastical History of Orderic Vitalis, a cura di M. Chibnall, Oxford 1969-1980.

The Gesta Guillelmi of William of Poitiers, a cura R.H.C. Davis e M. Chibnall, Oxford 1998.

The Gesta Normannorum Ducum of William of Jumièges, Orderic Vitalis, and Robert of Torigni, a cura di E.M.C. Van Houts, Oxford 1995.

Herman the Archdeacon, Goscelin of Saint-Bertin, *Miracles of St. Edmund*, a cura di T. Licence, Oxford 2014.

Introductio monachorum, in *Chroniques latines du Mont Saint-Michel*, pp. 147-225.

The Letters and Poems of Fulbert of Chartres, a cura di F. Behrends, Oxford 1976.

The Letters of Lanfranc, Archbishop of Canterbury, a cura di H. Clover e M. Gibson, Oxford 1979.

Libellus Querulus de miseriis Ecclesiae Pennensis, a cura di A. Hofmeister, in MGH, *Scriptores*, XXX/2, Lipsia 1934, pp. 1461-1467.

Miracula Sancti Michaelis, in *Chroniques latines du Mont Saint-Michel*, pp. 257-367.

The Peterborough Chronicle 1070-1154, a cura di C. Clark, Oxford 1970.

Rodolfo il Glabro, *Cronache dell'anno Mille (Storie)*, a cura di G. Cavallo e G. Orlandi, Milano 1989.

Vita Aedwardi Regis qui apud Westmonasterium requiescit S. Bertini monacho ascripta, a cura di F. Barlow, London 1962.

William of Malmesbury, *Gesta Pontificum Anglorum. The History of English Bishops*, a cura di M. Winterbottom e R.M. Thomson, Oxford 2007.

Studi

S. Airlie, *Private Bodies and the Body Politic in the Divorce Case of Lothar II*, in «Past & Present», 161 (1998), pp. 3-38.
S. Airlie, *Narratives of Triumph and Rituals of Submission: Charlemagne's Mastering of Bavaria*, in «Transactions of the Royal Historical Society», s. VI, 9 (1999), pp. 93-119.
G. Albertoni, *Vassalli, feudi, feudalesimo*, Roma 2015.
G. Albertoni, L. Provero, *Storiografia europea e feudalesimo italiano tra alto e basso medioevo*, in «Quaderni storici», 38 (2003), 112, pp. 243-267.
G. Albini, *Poveri e povertà nel Medioevo*, Roma 2016.
R. Allen Brown, *The Battle of Hastings*, in «Anglo-Norman Studies», 3 (1980), pp. 1-21.
G. Arnaldi, *Rivisitando le Storia di Rodolfo il Glabro*, in *Haut Moyen-Âge. Culture, éducation et société*, a cura di P. Riché, Nanterre 1990, pp. 546-554.
F. Barlow, *The English Church, 1000-1066. A Constitutional History*, London 1963.
F. Barlow, *The King's evil*, in «English Historical Review», 95 (1980), pp. 3-27.
F. Barlow, *Edward the Confessor*, Yale 1997.
F. Barlow, *The Godwins. The Rise and Fall of a Noble Dinasty*, London 2002.
X. Barral i Altet, *En souvenir du roi Guillaume. La broderie de Bayeux*, Paris 2016.
D. Barthélemy, *La chevalerie. De la Germanie antique à la France du XII*ᵉ *siècle*, Paris 2012.
D. Bates, *The Character and Career of Odo, Bishop of Bayeux (1049/50-1097)*, in «Speculum», 50 (1975), pp. 1-20.
D. Bates, *Normandy before 1066*, London 1982.
D. Bates, *1066: does the date still matter?*, in «Historical research», 78 (2005), 202, pp. 443-464.
D. Bates, *William the Conqueror*, New Haven - London 2016.
P. Bauduin, *La première Normandie (X*ᵉ*-XI*ᵉ *siècles). Sur les frontières de la haute Normandie: identité et construction d'une principauté*, Caen 2004.
P. Bauduin, *Les modèles anglo-normands en questions*, in *Nascita di un regno. Poteri signorili, istituzioni feudali e strutture sociali nel Mezzogiorno normanno (1130-1194)*, Atti delle diciassettesime giornate normanno-sveve, Bari 10-13 ottobre 2006, a cura di R. Licinio e F. Violante, Bari 2008, pp. 51-97.
The Bayeux Tapestry: new interpretations, a cura di M.K. Foys, K.E. Overbey, D. Terkla, Woodbridge 2009.
M. Baylé, *La Tapisserie de Bayeux et l'ornementation dans l'Europe du Nord-Ouest. Questions de stylistique et de composition*, in *La Tapisserie de Bayeux: l'art de broder l'Histoire*, pp. 303-325.
A. Becker, *Il culto dei morti tra memoria e oblio*, in *La prima guerra mondiale*, a cura di S. Audoin-Rouzeau e J.-J. Becker, II, Torino 2007, pp. 473-486.
I. Bédat, B. Girault-Kurtzeman, *Étude technique de la Broderie de Bayeux*, in *La Tapisserie de Bayeux: l'art de broder l'Histoire*, pp. 83-109.
B. Bedos, *Signes et insignes du pouvoir royal et seigneurial au Moyen Âge: le témoignage des sceaux*, in *Les pouvoirs de commandement jusqu'à 1610* (Actes du 105ᵉ Congrès national des Sociétés savantes, Caen 1980), Paris 1984, pp. 47-62.
G. Beech, *Was the Bayeux Tapestry made in France? The case for St. Florent of Saumur*, New York 2005.
G.I. Berlin, *The Fables of the Bayeux Tapestry: an Anglo-Saxon Perpective*, in *Unlocking the Wordhord: Anglo-Saxon studies in memory of Edward B. Irving Jr.*, a cura di M.C. Amodio e K. O'Brien O'Keeffe, Toronto 2003, pp. 191-216.
D. Bernstein, *The Mystery of Bayeux Tapestry*, Chicago 1987.
S. Bertelli, *Il corpo del re: sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze 1990.
M. Bloch, *La vie de S. Édouard le Confesseur par Osbert de Clare*, in «Analecta Bollandiana», 41 (1923), pp. 5-131.
M. Bloch, *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovrannaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, Torino 1973 (Paris 1924).
M. Bloch, *Les formes de la rupture de l'hommage dans l'ancien droit féodal*, in M. Bloch, *Mélanges historiques*, Paris 1936, I, pp. 189-209.
T. Bolton, *The Empire of Cnut the Great. Conquest and the Consolidation of Power in Northern Europe in the Early Eleventh Century*, Leiden 2009.
P. Bouet, *La Tapisserie de Bayeux, une œuvre pro-anglaise?*, in *La Tapisserie de Bayeux: l'art de broder l'Histoire*, pp. 197-215.

P. Bouet, *Hastings. 14 octobre 1066*, Paris 2010.
Th. Bredehoft, *Textual Histories. Readings in the Anglo-Saxon Chronicle*, Toronto 2001.
M. Brett, *Warfare and its restraints in England. 1066-1154*, in *"Militia Christi" e Crociata nei secoli XI-XIII*, Atti della undicesima Settimana internazionale di studio, Mendola 28 agosto - 1 settembre 1989, Milano 1992, pp. 129-144.
R. Brilliant, *The Bayeux Tapestry: A Stripped Narrative for Their Eyes and Ears*, in «Word and Image», 7 (1991), pp. 98-126 [riedito in *The Study of the Bayeux Tapestry*, pp. 111-137].
N.P. Brooks, H.E. Walker, *The Authority and Interpretation of the Bayeux Tapestry*, in «Anglo-Norman Studies», 1 (1978), pp. 1-34.
M. Brown, *Chartres comme l'exemplaire féodal: une interprétation de la collection des êpitres et des poèmes de Fulbert de Chartres comme traité sur la fidélité, la loi et le gouvernement*, in *Fulbert de Chartres, un précurseur de l'Europe médiévale?*, a cura di M. Rouche, Paris 2008, pp. 231-242.
Sh.A. Brown, *The Bayeux Tapestry: Why Eustace, Odo and William*, in «Anglo-Norman Studies», 12 (1989), pp. 7-28.
Sh.A. Brown, *Cognate Imagery: the Bear, Harold and the Bayeux Tapestry*, in *King Harold II and The Bayeux Tapestry*, pp. 149-160.
Sh.A. Brown, Auctoritas, Consilium et Auxilium*: Images of Authority in the Bayeux Tapestry*, in *The Bayeux Tapestry: new interpretations*, pp. 25-35.
Sh.A. Brown, *The Bayeux Tapestry. Bayeux, Médiathèque Municipale: ms. 1. A Sourcebook*, Turnhout 2013.
Sh.A. Brown, M.W. Herren, *The* Adelae Comitissae *of Baudri of Bourgueuil and the Bayeux Tapestry*, in «Anglo-Norman Studies», 16 (1993), pp. 55-73.
W. Brunsdon Yapp, *Animals in medieval art: the Bayeux Tapestry as an example*, in «Journal of Medieval History», 13 (1987), pp. 15-73.
P. Buc, *The Dangers of Rituals. Between Early Medieval Topics and Social Scientific Theory*, Princeton 2001.
P. Cammarosano, *Italia medievale. Struttura e geografia delle fonti scritte*, Roma 1991.
M.W. Campbell, *Aelfgyva: the misterious Lady of the Bayeux Tapestry*, in «Annales de Normandie», 34 (1984), pp. 127-145.
R. Canosa, *Etnogenesi normanne e identità variabili. Il retroterra culturale dei Normanni d'Italia fra Scandinavia e Normandia*, Torino 2009.
G. Cantarella, *Appunti su Rodolfo il Glabro*, in «Aevum», 65 (1991), pp. 279-294.
G. Cantino Wataghin, *L'abbazia dei Santi Pietro e Andrea di Novalesa: il contributo delle indagini archeologiche al recupero della sua memoria*, in *Novalesa. Nuove luci dall'Abbazia*, Milano 2004, pp. 35-57.
C. Carozzi, *Des Daces aux Normands. Le mythe et l'identification d'un peuple chez Dudon de Saint-Quentin*, in *Peuples du Moyen Âge. Problèmes d'identification. Séminaire 'Société, idéologies et croyances au Moyen Âge'*, a cura di C. Carozzi e H. Taviani-Carozzi, Aix-en-Provence 1996, pp. 7-25.
E. Carson Pastan, S.D. White, *Problematizing Patronage: Odo of Bayeux and the Bayeux Tapestry*, in *The Bayeux Tapestry: new interpretations*, pp. 1-24.
E. Carson Pastan, S.D. White, *The Bayeux Tapestry and its Contexts. A Reassessment*, Woodbridge 2014.
M.H. Caviness, *Anglo-Saxon Women, Norman Knights and a 'Third Sex' in the Bayeux Embroidery*, in *The Bayeux Tapestry: new interpretations*, pp. 85-118.
H. Chefneux, *Les fables dans la tapisserie de Bayeux*, in «Romania», 60 (1934), pp. 1-35 e 153-194.
M. Chibnall, *The World of Orderic Vitalis*, Oxford 1984.
H.B. Clarke, *The Identity of the Designer of the Bayeux Tapestry*, in «Anglo-Norman Studies», 35 (2013), pp. 119-139.
H.E.J. Cowdrey, *Bishop Ermenfrid of Sion and the Penitential Ordinance following the Battle of Hastings*, in «Journal of Ecclesiastical History», 20 (1969), pp. 225-242.
H.E.J. Cowdrey, *Towards an Interpretation of the Bayeux Tapestry*, in *The Study of the Bayeux Tapestry*, pp. 93-110.
H.E.J. Cowdrey, *Lanfranc, the Papacy, and the See of Canterbury*, in *Lanfranco di Pavia e l'Europa del secolo XI*, pp. 439-500.
H.E.J. Cowdrey, *King Harold II and the Bayeux Tapestry: a Critical Introduction*, in *King Harold II and The Bayeux Tapestry*, pp. 1-15.

N. D'Acunto, *I laici nella Chiesa e nella società secondo Pier Damiani. Ceti dominanti e riforma ecclesiastica nel secolo XI*, Roma 1999 (Nuovi studi storici, 50).
R.H.C. Davis, *The* Carmen de Hastingae Proelio, in «English Historical Review», 93 (1978), pp. 141-161.
R.H.C. Davis, L.J. Engels, *The* Carmen de Hastingae Proelio*: a discussion*, in «Anglo-Norman Studies», 2 (1980), pp. 1-20.
G. De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino 2006.
K. de Vries, *The Norwegian Invasion of England in 1066*, Woodbridge 1999.
C.R. Dodwell, *The Bayeux Tapestry and the French secular Epic*, in *The Study of the Bayeux Tapestry*, pp. 47-62.
G. Duby, *La domenica di Bouvines. 27 luglio 1214*, Torino 1977 (Paris 1973).
G. Duby, *Lo specchio del feudalesimo. Sacerdoti, guerrieri e lavoratori*, Roma-Bari 1980 (Paris 1978).
J. Duft, *Die Abtei St. Gallen*, I, *Beiträge zur Erforschung ihrer Manuskripte*, Sigmaringen 1990.
L.G. Duggan, *Armsbearing and the Clergy in the History and Canon Law of Western Christianity*, Woodbridge 2013
B. English, *Le couronnement d'Harold dans la Tapisserie de Bayeux*, in *La Tapisserie de Bayeux: l'art de broder l'Histoire*, pp. 347-381.
C. Erdmann, *Alle origini dell'idea di crociata*, Spoleto 1996 (Stuttgart 1935).
A. Fiore, *Il mutamento signorile. Assetti di potere e comunicazione politica nelle campagne dell'Italia centro-settentrionale (1080-1130 c.)*, Firenze 2017.
G.G. Fissore, *I monasteri subalpini e la strategia del documento scritto*, in *Dal Piemonte all'Europa: esperienze monastiche nella società medievale*, Atti del XXXIV Congresso storico subalpino nel Millenario di San Michele della Chiusa, Torino 27-29 maggio 1985, Torino 1988, pp. 87-105.
R. Fleming, *Domesday Estates of the King and the Godwines: A Study in Late Saxon Politics*, in «Speculum», 58 (1983), pp. 987-1007.
V.I.J. Flint, *La Tapisserie de Bayeux, l'évêque et les laïcs*, in *La Tapisserie de Bayeux: l'art de broder l'Histoire*, pp. 217- 233.
J. Flori, *La cavalleria medievale*, Bologna 2002 (Paris 1998).
R. Folz, *Les saints rois du Moyen Âge en Occident. VI-XIII siècles*, Bruxelles 1984.
M.K. Foys, *Pulling the Arrow Out: the Legend of Harold's Death and the Bayeux Tapestry*, in *The Bayeux Tapestry: new interpretations*, pp. 158-175.
M.K. Foys, K.E. Overbey, D. Terkla, *Introduction: Fifty years of (Re)Producing the Bayeux Tapestry*, in *The Bayeux Tapestry: new interpretations*, pp. XII-XVI.
J. France, *L'apport de la Tapisserie de Bayeux à l'histoire de la guerre*, in *La Tapisserie de Bayeux: l'art de broder l'Histoire*, pp. 289-300.
M. Gallina, *Incoronati da Dio: per una storia del pensiero politico bizantino*, Roma 2016.
R. Gameson, *The Origin, Art, and Message of the Bayeux Tapestry*, in *The Study of the Bayeux Tapestry*, pp. 157-211.
G. Gandino, *Il vocabolario politico e sociale di Liutprando di Cremona*, Roma 1995.
G. Gandino, *Contemplare l'ordine. Intellettuali e potenti dell'alto medioevo*, Napoli 2004.
G. Garnett, *Conquered England: Kingship, Succession and Tenure, 1066-1166*, Oxford 2007.
A. Gautier, *Comment Harold prêta serment: circonstances et interprétations d'un rituel politique*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», 55 (2012), pp. 33-56.
P.J. Geary, *Aristocracy in Provence. The Rhône Basin at the Dawn of the carolingian Age*, Stuttgart 1985.
D.M.G. Gerrard, *The Church at War. The military activities of bishops, abbots and other clergy in England, c. 900-1200*, London New York 2017.
B. Golding, *Robert of Mortain*, in «Anglo-Norman Studies», 13 (1990), pp. 119-144.
J.L. Grassi, *The Vita Ædwardi Regis: the Hagiographer as Insider*, in «Anglo-norman studies», 26 (2003), pp. 87-102.
A. Grotans, *«Sih dir selbo lector». Cues for Reading in Tenth- and Eleventh-Century St. Gall*, in «Scriptorium», 51 (1997), pp. 251-302.
B. Guenée, *Storia e cultura storica nell'occidente medievale*, Bologna 1991 (Paris 1980).
A. Guerreau, *Caccia*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, a cura di J. Le Goff, J.-Cl. Schmitt, Torino 2003 (Paris 1999), I, pp. 119-131.
C. Hart, *The Bayeux Tapestry and Schools of Illumination at Canterbury*, in «Anglo-Norman Studies», 22 (1999), pp. 117-167.

C. Henige, *Putting the Bayeux Tapestry in its Place*, in *King Harold II and The Bayeux Tapestry*, pp. 125-137.
L. Hermann, *Les Fables antiques de la broderie de Bayeux*, Bruxelles 1964.
C. Hicks, *The Bayeux Tapestry: the Life Story of a Masterpiece*, London 2006.
D. Hull, *La Tapisserie de Bayeux, la reconstitution d'un texte*, in *La Tapisserie de Bayeux: l'art de broder l'Histoire,* pp. 383-402.
D. Iogna Prat, *Le «baptême» du schéma des trois ordres fonctionnels. L'apport de l'école d'Auxerre dans la seconde moitié du IX*[e] *siècle*, in «Annales E.S.C.», 41 (1986), pp. 101-126.
A.L. Janssen, *La redécouverte de la Tapisserie de Bayeux*, in «Annales de Normandie», 11 (1961), pp. 179-195.
S. Jurasinski, *The Rime of King William and its Analogues*, in «Neophilologus», 88 (2004), pp. 131-144.
E. Kantorowicz, *I due corpi del Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino 2012 (Princeton 1957).
King Harold II and The Bayeux Tapestry, a cura di G.R. Owen-Crocker, Woodbridge 2005.
G. Koziol, *Begging Pardon and Favor. Ritual and Political Order in Early Medieval France*, Ithaca London 1992.
G. Koziol, *The dangers of polemic: Is ritual still an interesting topic of historical study?*, in «Early medieval Europe», 11 (2002), pp. 367-388.
A. Kuhn, *Der Teppich von Bayeux in seinen Gebärden: Versuch einer Deutung*, in «Studi medievali», s. 3[a], 33 (1992), pp. 1-71.
R. Landes, *Relics, Apocalypse and the Deceits of History. Ademar of Chabannes, 989-1034*, Cambridge (MS) London 1995.
Lanfranco di Pavia e l'Europa del secolo XI, nel IX centenario della morte (1089-1989), Atti del Convegno internazionale di studi, Pavia 21-24 settembre 1989, a cura di G. d'Onofrio, Roma 1993.
S. Larratt Keefer, *Body Language: a Graphic Commentary by the Horses of the Bayeux Tapestry*, in *King Harold II and The Bayeux Tapestry*, pp. 93-108.
J. Le Goff, *San Luigi*, Torino 1996 (Paris 1996).
J. Le Goff, *I riti, il tempo, il riso: cinque saggi di storia medievale*, Roma-Bari 2001.
J. Le Goff, *Il re nell'Occidente medievale*, Roma-Bari 2006.
R. Le Jan, *Frankish giving of arms and rituals of power: continuity and change in the Carolingian period*, in *Rituals of Power. From Late Antiquity to the Early Middle Ages*, a cura di F. Theuws e J. Nelson, Leiden-Boston-Köln 2000, pp. 281-309.
A. Levé, *La tapisserie de la reine Mathilde dite la Tapisserie de Bayeux*, Paris 1919.
B.J. Levy, *Les trois fonctions du rhytme narratif de la Tapisserie de Bayeux*, in *La Tapisserie de Bayeux: l'art de broder l'Histoire*, pp. 327-345.
M.J. Lewis, *Identity and Status in the Bayeux Tapestry: The Iconographic and Artefactual Evidence*, in «Anglo-Norman Studies», 29 (2006), pp. 100-120.
S. Lewis, *The Rhetoric of Power in the Bayeux tapestry*, Cambridge 1999.
M. Lieberman, *A New Approach to the Knighting Ritual*, in «Speculum», 90 (2015), pp. 391-423.
F. Lifshitz, *Dudo's Historical Narrative and the Norman Succession of 996*, in «Journal of Medieval History», 20 (1994), pp. 101-120.
C. Marabelli, *Un profilo di Lanfranco dalle sue «lettere»*, in *Lanfranco di Pavia e l'Europa del secolo XI*, pp. 500-519.
N. Marafioti, *The King's Body. Burial and Succession in Late Anglo-Saxon England*, Toronto Buffalo London 2014.
F. Mazel, *Féodalités. 888-1180*, Paris 2010.
J.B. McNulty, *The Lady Aelfgyva in the Bayeux Tapestry*, in «Speculum», 55 (1980), pp. 659-680.
C. Morton, *Pope Alexander II and the Norman Conquest*, in «Latomus», 34 (1975), 2, pp. 362-382.
J. Nelson, *Politics and Ritual in Early Medieval Europe*, London 1986.
J. Nelson, *Carolingian royal funerals*, in *Rituals of Power. From Late Antiquity to the Early Middle Ages*, a cura di F. Theuws e J. Nelson, Leiden Boston Köln 2000, pp. 131-184.
F. Neveux, *La Tapisserie de Bayeux en tant que source originale*, in *La Tapisserie de Bayeux: l'art de broder l'Histoire*, pp. 171-195.
O. Niccoli, *I sacerdoti, i guerrieri, i contadini. Storia di un'immagine della società*, Torino 1979.

K.E. Overbey, *Taking Place: Reliquaries and Territorial Authority in the Bayeux embroidery*, in *The Bayeux Tapestry: new interpretations*, pp. 36-50.

G.R. Owen-Crocker, *The Bayeux ‘Tapestry’: culottes, tunics and garters and the making of the hanging*, in «Costume», 28 (1994), pp. 1-9 [ora in G.R. Owen-Crocker, *The Bayeux Tapestry. Collected Papers*].

G.R. Owen-Crocker, *Telling a tale: narrative techniques in the Bayeux Tapestry and the Old English epic* Beowulf, in *Medieval Art: recent perspectives*, a cura di G.R. Owen-Crocker e T. Graham, Manchester 1998, pp. 40-59 [ora in G.R. Owen-Crocker, *The Bayeux Tapestry. Collected Papers*].

G.R. Owen-Crocker, *The Bayeux “Tapestry”: invisible seams and visible boundaries*, in «Anglo-Saxon England», 31 (2002), pp. 257-273 [ora in G.R. Owen-Crocker, *The Bayeux Tapestry. Collected Papers*].

G.R. Owen-Crocker, *Brothers, Rivals and the Geometry of the Bayeux Tapestry*, in *King Harold II and The Bayeux Tapestry*, pp. 109-123 [ora in G.R. Owen-Crocker, *The Bayeux Tapestry. Collected Papers*].

G.R. Owen-Crocker, *The Interpretation of Gesture in the Bayeux Tapestry*, in «Anglo-Norman Studies», 29 (2006), pp. 145-178 [ora in G.R. Owen-Crocker, *The Bayeux Tapestry. Collected Papers*].

G.R. Owen-Crocker, *Reading the Bayeux Tapestry through Canterbury eyes*, in *Anglo-Saxons. Studies Presented to Cyril Roy Hart*, a cura di S. Keynes e A.P. Smyth, Dublin 2006, pp. 243-265 [ora in G.R. Owen-Crocker, *The Bayeux Tapestry. Collected Papers*].

G.R. Owen-Crocker, *Dress and Authority in the Bayeux Tapestry*, in *Aspects of Power and Authority in the Middle Ages*, a cura di B. Bolton e C. Meek, Turnhout 2007, pp. 53-72 [ora in G.R. Owen-Crocker, *The Bayeux Tapestry. Collected Papers*].

G.R. Owen-Crocker, *Stylistic variation and Roman influence in the Bayeux Tapestry*, in *The Bayeux Tapestry revisited*, a cura di M. Crafton, in «Peregrinations», 2, (2009), 4, pp. 51-96 [ora in G.R. Owen-Crocker, *The Bayeux Tapestry. Collected Papers*].

G.R. Owen-Crocker, *The Bayeux Tapestry. Collected Papers*, Farnham 2012.

A. Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa*, Torino 1984.

M. Pastoureau, *L’orso. Storia di un re decaduto*, Torino 2008 (Paris 2007).

M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo*, Torino 2012 (Paris 2011).

G. Picasso, *Lanfranco e la riforma gregoriana*, in *Lanfranco di Pavia e l’Europa del secolo XI*, pp. 425-438.

F. Prinz, *Clero e guerra nell’alto medioevo*, Torino 1994 (Stuttgart 1971).

L. Provero, *Monaci e signori nel Piemonte centromeridionale, fra dialettica e partecipazione,* in *Il monachesimo del secolo XI nell’Italia nordoccidentale*, Atti dell’VIII Convegno di studi storici sull’Italia benedettina, San Benigno Canavese, 28 settembre-1° ottobre 2006, a cura di A. Lucioni, Cesena 2010, pp. 169-189.

L. Provero, *Nostalgia del reino: los monasterios italianos y la crisis imperial del siglo XI*, in *La construcción medieval de la memoria regia*, a c. di A. Rodriguez Lopez e P. Martinez Sopena, Valencia 2011, pp. 59-69.

L. Provero, *Contadini e potere nel Medioevo. Secoli IX-XV*, Roma 2020.

O. Renaudeau, *Problèmes d’interprétation du costume d’après la Broderie de Bayeux*, in *La Tapisserie de Bayeux: l’art de broder l’Histoire*, pp. 237-259.

S. Reynolds, *Feudi e vassalli: una nuova interpretazione delle fonti medievali*, Roma 2004 (Oxford 1994).

S.J. Ridyard, *The Royal Saints of Anglo-Saxon England: a Study of West Saxon and East Anglian Cults*, Cambridge 2008.

E. Riversi, *La memoria di Canossa. Saggi di contestualizzazione delle* Vita Mathildis *di Donizone*, Pisa 2013.

R. Schaab, *Mönch in Sankt Gallen. Zur inneren Geschichte eines frühmittelalterlichen Klosters*, Ostfildern 2003.

J.-C. Schmitt, *Il gesto nel medioevo*, Roma-Bari 1990 (Paris 1990).

J.-C. Schmitt, *Broder les rythmes. À propos de la Tapisserie de Bayeux*, in «Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies», 16 (2010), pp. 23-34 [ora in J.-C. Schmitt, *Les rhytmes au Moyen Âge*, Paris 2016, pp. 531-547].

E. Searle, *Fact and Pattern in Heroic History: Dudo of Saint-Quentin*, in «Viator», 15 (1984), pp. 119-138.

E. Searle, *Predatory Kinship and the Creation of Norman Power, 840-1066*, Berkeley Los Angeles London 1988.
G. Sergi, *L'aristocrazia della preghiera. Politica e scelte religiose nel medioevo italiano*, Roma 1994.
G. Sergi, *I confini del potere. Marche e signorie fra due regni medievali*, Torino 1995.
A.A. Settia, *Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel medioevo*, Roma-Bari 2002.
L. Shopkow, *The Carolingian World of Dudo of Saint-Quentin*, in «Journal of Medieval History», 15 (1989), pp. 19-37.
M.F. Smith, *Archbishop Stigand and the Eye of the Needle*, in «Anglo-Norman Studies», 16 (1993), pp. 197-219.
P. Stafford, *Queen Emma and Queen Edith. Queenship and Women's Power in Eleventh-Century England*, Malden 1997.
F.M. Stenton, *William the Conqueror and the Rule of the Normans*, London 1908.
The Study of the Bayeux Tapestry, a cura di R. Gameson, Woodbridge 1997
G. Tabacco, *Spiritualità e cultura nel medioevo. Dodici percorsi nei territori del potere e della fede*, Napoli 1993.
La Tapisserie de Bayeux: l'art de broder l'Histoire, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 1999, a cura di P. Bouet, B. Levy e F. Neveux, Caen 2004.
F.P. Terlizzi, *La regalità sacra nel medioevo? L'Anonimo Normanno e la Riforma romana (secc. XI-XII)*, Spoleto 2007.
F.P. Terlizzi, *Hastings 1066. La battaglia e il mito*, in «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo e Archivio muratoriano», 117 (2015), pp. 103-137.
E. van Houts, *The Memory of 1066 in Written and Oral Traditions*, in «Anglo-Norman Studies», 19 (1996), pp. 167-180.
A. Verney, C. Berthelot, A. Daret, J. Chauveau, P.-Y. Buard, J. Roger, C. Binet, *Redocumentariser la Tapisserie de Bayeux : base de données documentaire et système d'informations spatialisées*, in «Tabularia [En ligne], Les sources des mondes normands à l'heure du numérique», on line il 19 dicembre 2018 (< https://journals.openedition.org/tabularia/3278 >) [ultima consultazione giugno 2020].
W. Vogler, *Schizzo della storia dell'abbazia di San Gallo*, in *La abbazia San Gallo*, a cura di W. Vogler, Milano 1991, pp. 9-23.
N. Webber, *The Evolution of Norman Identity, 911-1154*, Woodbridge 2005.
O.K. Werckmeister, *The political Ideology of the Bayeux Tapestry*, in «Studi medievali», s. 3ª, 17 (1976), pp. 535-595.
S.D. White, *The Beasts Who Talk on the Bayeux Embroidery: The Fables Revisited*, in «Anglo-Norman Studies», 34 (2011), pp. 209-236.
A. Williams, *Land and power in the eleventh-century: the estates of Harold Godwineson*, in «Anglo-Norman Studies», 3 (1980), pp. 171-187.
P. Wormald, *Legal Culture in the Early Medieval West. Law as Text, Image and Experience*, London - Rio Grande 1999.

Indice dei nomi di persona e dei luoghi

Non sono comprese nell'indice (perché ricorrono pressoché in ogni pagina del libro) le voci
- Guglielmo il Conquistatore, duca di Normandia e re d'Inghilterra
- Harold, duca del Wessex a re d'Inghilterra
- Inghilterra/Inglese
- Normandia/Normanno.

Per gli autori (sia autori di cronache medievali, sia studiosi odierni) sono riportate nell'indice solo le ricorrenze in cui sono citati nel testo o in nota, al di fuori di un normale rimando alle loro opere.

Reti Medievali E-Book*

1. Renato Bordone, *Uno stato d'animo. Memoria del tempo e comportamenti urbani nel mondo comunale italiano*, 2002 (E-book Monografie, 1)
2. *"Le storie e la memoria". In onore di Arnold Esch*, a cura di Roberto Delle Donne, Andrea Zorzi, 2002 (E-book Reading, 1)
3. Marina Gazzini, *"Dare et habere". Il mondo di un mercante milanese del Quattrocento*, 2002 (E-book Monografie, 2)
4. *Papato e monachesimo "esente" nei secoli centrali del Medioevo*, a cura di Nicolangelo D'Acunto, 2003 (E-book Reading, 2)
5. Paola Guglielmotti, *Ricerche sull'organizzazione del territorio nella Liguria medievale*, 2005 (E-book Monografie, 3)
6. *Alto medioevo mediterraneo*, a cura di Stefano Gasparri, 2005 (E-book Reading, 3)
7. *Poteri signorili e feudali nelle campagne dell'Italia settentrionale fra Tre e Quattrocento: fondamenti di legittimità e forme di esercizio*, a cura di Federica Cengarle, Giorgio Chittolini, Gian Maria Varanini, 2005 (Quaderni di RM Rivista, 1)
8. *Ebrei nella Terraferma veneta del Quattrocento*, a cura di Gian Maria Varanini, Reinhold C. Mueller, 2005 (Quaderni di RM Rivista, 2)
9. Giovanna Petti Balbi, *Governare la città. Pratiche sociali e linguaggi politici a Genova in età medievale*, 2007 (E-book Monografie, 4)
10. Giovanni Tabacco, *Medievistica del Novecento. Recensioni e note di lettura (1951-1999)*, a cura di Paola Guglielmotti, 2007 (E-book Monografie, 5)
11. *Le signorie dei Rossi di Parma tra XIV e XVI secolo*, a cura di Letizia Arcangeli, Marco Gentile, 2007 (E-book Quaderni, 6)
12. *Studi confraternali: orientamenti, problemi, testimonianze*, a cura di Marina Gazzini, 2009 (E-book Quaderni, 7)
13. Isabella Lazzarini, *Il linguaggio del territorio fra principe e comunità. Il giuramento di fedeltà a Federico Gonzaga (Mantova 1479)*, 2009 (E-book Monografie, 6)
14. *Conflitti, paci e vendette nell'Italia comunale*, a cura di Andrea Zorzi, 2009 (E-book Quaderni, 8)
15. *Europa e Italia. Studi in onore di Giorgio Chittolini. Europe and Italy. Studies in honour of Giorgio Chittolini*, 2011 (E-book Quaderni, 9)
16. Giovanni Tabacco, *La relazione fra i concetti di potere temporale e di potere spirituale nella tradizione cristiana fino al secolo XIV*, a cura di Laura Gaffuri, 2010
17. Roberto Delle Donne, *Burocrazia e fisco a Napoli tra XV e XVI secolo. La Camera della Sommaria e il* Repertorium alphabeticum solutionum fiscalium Regni Siciliae Cisfretanae, 2012
18. Mario Marrocchi, *Monaci scrittori. San Salvatore al Monte Amiata tra Impero e Papato (secoli VIII-XIII)*, 2014

* La collana "Reti Medievali E-book" riunisce le precedenti collane "E-book Monografie", "E-book Quaderni", "E-book Reading" e "Quaderni di RM Rivista" recuperandone la numerazione complessiva.

19. Honos alit artes. *Studi per il settantesimo compleanno di Mario Ascheri*, a cura di Paola Maffei e Gian Maria Varanini, I. *La formazione del diritto comune*, II. *Gli universi particolari*, III. *Il cammino delle idee dal medioevo all'età moderna*, IV. *L'età moderna e contemporanea*, 2014
20. Francesco Bianchi, *Ospedali e politiche assistenziali a Vicenza nel Quattrocento*, 2014
21. *Venice and the Veneto during the Renaissance: the Legacy of Benjamin Kohl*, Edited by Michael Knapton, John E. Law, Alison A. Smith, 2014
22. Denise Bezzina, *Artigiani a Genova nei secoli XII-XIII*, 2015
23. *La diocesi di Bobbio. Formazione e sviluppi di un'istituzione millenaria*, a cura di Eleonora Destefanis e Paola Guglielmotti, 2015
24. *Il ducato di Filippo Maria Visconti, 1412-1447. Economia, politica, cultura*, a cura di Federica Cengarle e Maria Nadia Covini, 2015
25. *Per Enzo. Studi in memoria di Enzo Matera*, a cura di Lidia Capo e Antonio Ciaralli, 2015
26. Alfio Cortonesi e Susanna Passigli, *Agricoltura e allevamento nell'Italia medievale. Contributo bibliografico, 1950-2010*, 2016
27. Ermanno Orlando, *Medioevo, fonti, editoria. La Deputazione di storia patria per le Venezie (1873-1900)*, 2016
28. Gianmarco De Angelis, *«Raccogliere, pubblicare, illustrare carte». Editori ed edizioni di documenti medievali in Lombardia tra Otto e Novecento*, 2017
29. Alessio Fiore, *Il mutamento signorile. Assetti di potere e comunicazione politica nelle campagne dell'Italia centro-settentrionale (1080-1130 c.)*, 2017
30. Marina Gazzini, *Storie di vita e di malavita. Criminali, poveri e altri miserabili nelle carceri di Milano alla fine del medioevo*, 2017
31. *Clarisas y dominicas. Modelos de implantación, filiación, promoción y devoción en la Península Ibérica, Cerdeña, Nápoles y Sicilia*, Edición de Gemma-Teresa Colesanti, Blanca Garí y Núria Jornet-Benito, 2017
32. *Predicazione e sistemi giuridici nell'Occidente medievale / Preaching and legal Frameworks in the Middle Ages*, a cura di Laura Gaffuri e Rosa Maria Parrinello, 2018
33. *Erudizione cittadina e fonti documentarie. Archivi e ricerca storica nell'Ottocento italiano (1840-1880)*, a cura di Andrea Giorgi, Stefano Moscadelli, Gian Maria Varanini, Stefano Vitali, 2019
34. Paolo Tomei, Milites elegantes. *Le strutture aristocratiche nel territorio lucchese (800-1100 c.)*, 2019
35. *Il carteggio tra Luigi Schiaparelli e Carlo Cipolla (1894-1916)*, a cura di Antonio Olivieri
36. *The Dominicans and the Making of Florentine Cultural Identity (13th-14th centuries) / I domenicani e la costruzione dell'identità culturale fiorentina (secoli XIII-XIV)*, ed. by Johannes Bartuschat, Elisa Brilli, Delphine Carron
37. Luigi Provero, *Dalla guerra alla pace. L'Arazzo di Bayeux e la conquista normanna dell'Inghilterra (secolo XI)*

DALLA GUERRA ALLA PACE. L'ARAZZO DI BAYEUX E LA CONQUISTA NORMANNA DELL'INGHILTERRA (SECOLO XI)

L'Arazzo (o meglio, il ricamo) di Bayeux è una delle opere artistiche più note del Medioevo, che narra per immagini la conquista dell'Inghilterra da parte dei Normanni guidati dal duca Guglielmo il Conquistatore. Immagini tratte dal ricamo sono riprodotte su migliaia di oggetti che vogliono evocare l'età medievale; e al contempo l'opera è stata oggetto di centinaia di studi in molti paesi europei, da parte di storici, storici dell'arte e studiosi di narrativa. In tutto ciò, alcune domande e alcune risposte mancano, in particolare per quanto riguarda la cultura politica espressa nell'opera: è indubbio che il ricamo sia una narrazione delle imprese di Guglielmo il Conquistatore, un tentativo di conciliazione tra Inglesi e Normanni e in parte un'esaltazione del ruolo del vescovo Oddone di Bayeux; ma è anche l'espressione di una serie di ideali politici e modelli di ordine, una lettura e una valutazione del sistema di potere contemporaneo, organizzato attorno al regno e fondato sulla preminenza aristocratica e sul valore dei legami personali. Il volume si propone di seguire questa linea di ricerca, mostrando come, da molti punti di vista (il cerimoniale politico, il ruolo del re, i legami di fedeltà aristocratici), il ricamo rifletta un immaginario sociale e una serie di ideali politici ben riconoscibili.

Luigi Provero (1965), dopo aver studiato all'Università di Torino e all'École Pratique des Hautes Etudes di Parigi, è attualmente professore ordinario di Storia medievale presso il Dipartimento di Studi storici dell'Università di Torino. I suoi temi di ricerca principali sono l'aristocrazia dell'età postcarolingia, le strutture di potere della società rurale basso medievale e l'azione politica contadina. Tra i suoi volumi recenti: *Le parole dei sudditi* (Spoleto, 2012); *Storia medievale* (in collaborazione con Massimo Vallerani, Firenze 2016); *Contadini e potere nel medioevo* (Roma, 2020).

ISSN 2704-6362 (print)
ISSN 2704-6079 (online)
ISBN 978-88-5518-243-0 (print)
ISBN 978-88-5518-244-7 (PDF)
ISBN 978-88-5518-245-4 (ePUB)
ISBN 978-88-5518-246-1 (XML)
DOI 10.36253/978-88-5518-244-7
www.fupress.com